

ثقافة المال

بقلم: سليمان الحزامي *

عرف الإنسان على مر العصور وفي مختلف الحضارات مصطلح المال السياسي، ولعب هذا المصطلح دوراً في شراء النفوس الضعيفة، وبيع الأوطان والأسرار، وشكل طبقة في كثير من الحضارات ثرية، تهدف إلى جمع المال على حساب القيم، ولعل أعلى هذه القيم هامة ورفعة، قيمة الوطن، لكن المال السياسي جعل من قيمة الوطن بضاعة تباع وتشترى في سوق النخاسين وتجار الحروب وتجار الأسلحة وفي ميادين التجسس والاعتيالات، وقد خرجت كرة المال السياسي لتشمل الأدب وأصبح هناك عدد من الكتاب من قصاصين وشعراء وكتاب صحافة يتعاملون مع المال السياسي من خلال مقالة أو دراسة تحمل الكثير من الكذب والخيانة وبيع الأوطان، وبيع رجال شرفاء لهم مواقف.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولازالت لعبة المال السياسي موجودة في العالم حتى يومنا هذا، ونجدها بصورة واضحة في البلدان الديكتاتورية ذات الحكم الفردي والذي تشكل فيه عملية البحث عن الثروة أقصر الطرق للوصول إليها من خلال أسرار تباع وتشترى أو من خلال اغتيالات، بمعنى آخر أن أصحاب النفوس الضعيفة يتعاملون مع الخيانة كمبدأ مريض ولكن يجنون من خلال هذا المبدأ المريض ثروات طائلة ووجاهة هشة سرعان ما تنهد وتنهار وتذهب أدراج الرياح، هذا ما يخص المال السياسي.

وإذا انتقلنا إلى ظاهرة جديدة بدأت تنتشر وتتفشى، وهي ظاهرة المال الثقافي وهذه الظاهرة السلبية نجدها مع الأسف الشديد في بعض الدول العربية وخاصة النفطية منها، حيث قيمة الإنسان رخيصة والبحث عن الثروات باب مشروع ومفتوح، والتعامل مع هذا الباب يتم من خلال الغاية تبرر الوسيلة، وهي غاية دنيئة ووسيلة أكثر دناءة

فالثقافة عامل بناء وعامل يؤكد على أصالة الشعوب وثقافة هذه الشعوب، ولعل نظرة سريعة إلى التاريخ العربي نجد أن هذه النظرة مهما ذهبنا عمقا أو اقتربنا من الواقع المعاش فإن أصحاب الأقلام النظيفة والشريفة يعملون على رفع قيمة الوطن وثقافة الوطن من خلال الإخلاص في الكتابة والابتعاد عن المال الثقافي الذي أخذ في الانتشار بوسائل كثيرة نذكر منها بعض الأقلام التي تدعي إنها تكتب الشعر، ونفاجأ بأن هذا الإنسان يجهل أسماء بحور الشعر ولكن لأنه يملك المال فإنه يجد من يشتري البضاعة له وهناك من يبيع فينظم القصائد، القصيدة تلو القصيدة، ويخرج الديوان باسم «س» من الناس وعندما تلتقي بهذا الـ «س» تفاجأ بأنه لا يحفظ بيتا من شعره ولا يعرف وزنا واحدا من الديوان المنسوب إليه لأنه ببساطة لم يقل هذا الشعر وإنما كتب له مقابل دنائير أو مقابل خدمة عالية الثمن، وهذا المثال يقودنا إلى ميادين أخرى ثقافية كالقصة القصيرة والرواية وميادين أخرى كثيرة كالاشتراك في الندوات أو المحاضرات وعندما تفاجئ هذا المحاضر بسؤال خارج نطاق الندوة فإنك تفاجأ بأنه لا يستطيع الإجابة كما يجب لأنه ببساطة كان يقرأ كلاما مكتوبا له ينسب نفسه إلى هذا الكلام .. والكلام أو الحديث بريء منه، وهو قد كتب له من أحد الأقلام المأجورة التي تباع الضمير وتبيع الكلمة وتبيع القلم، وهذه هي قمة الخيانة مع الإنسان وذاته.

إن هذه الظاهرة .. ظاهرة شراء الثقافة مع الأسف الشديد آخذة في الانتشار فهي مرض يسري في المجتمعات الثرية ويبحث عنها أصحاب الثروات لأنهم ببساطة يبحثون عن بريق الأضواء وعن عدسات الكاميرات والصور والاحتفالات والندوات بمعنى آخر أنهم يبحثون عن وسيلة الظهور لأنه بحاجة للشهرة رغم أن شهرته كرجل أعمال أو صاحب ثروة لا تكفي وإنما يريد ويبحث عن الظهور الجماهيري وعن التصفيق وهذه الظاهرة والتي هي مع الأسف آخذة في الانتشار بحاجة ماسة إلى وقوف المؤسسات الثقافية في هذه الدول أمام هذه الموجة العارمة التي تشوه تاريخ الثقافة العربية منذ مئات السنوات، فثقافة العرب ثقافة يشهد لها القاصي والداني، ولا نريد أن نذهب بعيداً في التاريخ فلنأخذ الأقرب إلينا في الكويت نجد أن الرعيل الأول من حملة راية الثقافة في الكويت كانوا يكتبون ويدافعون عن الثقافة العربية ويعملون على نشرها بدون مقابل اللهم إلا رفع شأن اللغة العربية والأدب العربي وبالتالي الثقافة العربية، فكان لدينا عدد

لا يستهان به من الذين خدموا الثقافة العربية في الكويت نذكر على سبيل المثال وليس الحصر: الشيخ يوسف بن عيسى، ومن الشعراء فهد العسكر، ومن الفنانين المرحوم أحمد باقر، وحمد الرجيب وكثيرون من الذين تركوا بصمة في تاريخ الحركة الفكرية الكويتية دون أن يفكروا في المردود المادي أو الشهرة المعنوية، كان الواحد منهم يفكر في شيء واحد رفع شأن الوطن من خلال الثقافة فكان عطاؤه الثقافي عطاءً غير محدود ودائماً تجده يبحث عن الوسائل التي ترفع من قيمة هذه الثقافة أدبية كانت أو فنية، أو تشكيلية لأننا نجد أن حتى الرسامين الفنانين تعاملوا مع الريشة واللون من منطلق رفع قيمة الفن التشكيلي الكويتي رسماً كان أو نحتاً أو تكويناً، فالأسماء التي خدمت الحركة التشكيلية في الكويت عملت الكثير من خلال مهرجانات الربيع ومن خلال الاهتمام بالشباب والاهتمام بالرسم الحر، ومن باب الإنصاف أن هناك رجالاً وقفوا خلف هذه الظاهرة ففي الكويت نذكر الشيخ المرحوم عبد الله الجابر الصباح حيث كان راعياً لجميع هذه الأنشطة ومشجعاً منذ أوائل القرن العشرين وحتى وفاته، رحمه الله، وكذلك علينا أن نتذكر دور الأستاذ عبد العزيز حسين، رحمه الله، ودوره الثقافي والاجتماعي في رعاية الشباب والثقافة وتنقيح الصالح من الطالح، والأسماء كثيرة لكن أذكر هذين الاسمين من باب التمثيل فحسب.

<http://Archive.org>

ونعود للحديث عن أدعياء الثقافة أو أصحاب المال الثقافي ونقول لهم اتقوا الله في ثقافة اللغة العربية وثقافة الشعب العربي والتاريخ العربي، اتقوا فإن هذا التاريخ الناصع الذي ترك أسماء لامعة على مدى مئات السنين وليتذكر الجميع أن ما بُني على باطل فهو باطل وإن الشهرة لا تشتري لسبب بسيط، إن من يشتري الشهرة عليه أن يبيع الكرامة، أعني يبيع كرامته، فعلى الإنسان أن يختار بين أن يشتري شهرة مؤقتة أو يحتفظ بكرامة دائمة.

ولعل من أبرز من كتب دفاعاً عن الوطن وتغنى بالوطن نثراً وشعراً، الأديب والأستاذ والسفير عبد الله زكريا الأنصاري، فالأستاذ عبد الله زكريا من أوائل المدافعين عن اللغة العربية وعن الثقافة العربية، وله مواقف مشهودة، في داخل وخارج الكويت، ولم يأل جهداً في الحفاظ والدفاع عن تراث اللغة العربية شعراً ونثراً، كما أن لا نستطيع أن ننكر فضل الأستاذ عبد الله زكريا في تكريس جهود مضيئة انتقلت

من الكويت إلى القاهرة ومن القاهرة إلى عواصم عربية أخرى في تأصيل وتوثيق التراث الأدبي والكويتي، وله في ذلك الكثير من الكتب والكتابات.

كما أنه يعتبر المؤرخ لشاعر الكويت المرحوم/ فهد العسكر، فكان أول من كتب عن فهد العسكر في خمسينيات القرن الماضي، وعبد الله زكريا الأنصاري شخصية لا يمكن أن ينساها الإنسان الكويتي وأستطيع أن أقول الإنسان العربي كذلك، فقد عمل في مصر وأسس المكتب الثقافي الكويتي في مصر وأشرف عليه، وكل أو معظم الخريجين من الكويتيين في النصف الأول من القرن العشرين يتذكرون دور عبد الله زكريا الأنصاري في توثيق العلاقات الثقافية الكويتية المصرية.

والحديث عن الأستاذ عبد الله زكريا يحتاج إلى عدد قادم من البيان يكون مرجعا لهذه الشخصية التي خدمت الكويت وطننا وعروبته وأدبا.

ومن هذه الزاوية ندعو من يرغب من الأدباء للكتابة عن عبد الله زكريا أن يمدنا بما لديه من معلومات ومواد لإصدار عدد خاص، كما ذكرنا، عن رجل خدم الكويت وخدم الأدب إلى آخر لحظة من حياته. رحمك الله يا أستاذ عبد الله ومهما قلنا عنك فنحن مقلون وأنت تستحق الأكثر حتى وإن كانت صورتك ترين غلاف هذا العدد.

وللبیان كلمة

● رئيس التحرير.

ملف البيان

عبدالله زكريا الأنصاري *

- عبدالله زكريا محمد الأنصاري (الكويت)
 - ولد عام ١٩٢٢ في الكويت.
 - درس في مدرسة والده وفي المدرسة المباركية لمدة سبع سنوات.
 - درّس في مدرسة والده، ثم في مدرسة الفلاح، ثم عمل محاسبا لدى بعض التجار، ثم مدرسا بالمدرسة الشرقية، ثم محاسبا لبيت الكويت بالقاهرة، ثم وزيرا مفوضا لدى سفارة الكويت بالقاهرة، ثم مديرا لإدارة الصحافة والثقافة بوزارة الخارجية الكويتية حتى ١٩٨٧ حيث تقاعد عن العمل.
 - نشر بعض شعره في الصحف والمجلات الكويتية.
 - مؤلفاته: فهد العسكر - مع الكتب و المحلات - الشعر العربي بين العامية والفصحى - السياسة والسياسة - صقر الشيب - خواطر في عصر القمر - روح القلم - حوار المفكرين - البحث عن السلام - مع الشعراء في جدهم وعبثهم - حوار في مجتمع صغير.
- من أشعاره :

يامي

يا ميّ ذي دنياك دوّاره غداً لمرء مكاره
تدور في أحداثها مثلما تدور في كفيك فراره
إما تبدت لك لألاءة فإنها كالآل غراره
دارا وقد أهوت به من عل ودكدكت لا ترعوي داره
كم رُوّعت نفسا وكم حطمت قلبا وكم شدت لنا الغاره

* عن معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين.

وكم تداعت تحت أقدامها
 ما جئت هذا الكون مختارة
 سر تداعى العقل من حوله
 قد حار في ذا الكون أعلامه
 تضاربوا في كنهه تارة
 يا مَيَّ حسبي منك أنشودة
 أبثها الأشجان حيرى كما
 أبوك قد عبَّ الشجى والشجى
 فأنت ذكرايَ إذا ما انقضى
 حيث ترى روحك رُوحى غدا
 ترنو إليها كلما رفرفت

جحافل تختال جرَّاره
 ولم تكوني غير مختاره
 لما غدا يسبُر أغواره
 ولم ينالوا منه أسرارَه
 وأبهموا في كنهه تاره
 يشدو بها القلب وقيثاره
 بث الشجى داود مزماره
 يا للأسى قطع أوتاره
 عمري وأطفأ الموت أنواره
 في عالم الأرواح سياره
 سابحة في الكون موَّاره

أَنْتَ أَنْتَ

أَنْتَ شغلي إذا ذهب
 أَنْتَ عقلي إذا ذكر
 نفسي أَنْتَ إن وقف
 أَنْتَ نورى إذا فرح
 أَنْتَ دنياي ما حيي
 أَنْتَ أَنْتَ الذى عشق
 كل شيء أراك فيه
 أَنْتَ فى القرب بهجتي
 عطشي أَنْتَ إن عطش
 رب بيت كتبتَه
 ونشيد منغم
 أَنْتَ وحيي وَأَنْتَ أَنْتَ
 بصري أَنْتَ إن بصر
 أنا من دونك الغدا

أَنْتَ وشغلي إذا أتيتُ
 وفكيري إذا نسيت
 وأروحي إذا مشيت
 وناري إذا اكتويت
 ودنياي إن فنيت
 وَأَنْتَ الذى هَوَيْت
 به جميلا إذا رأيت
 وشقائي إذا نأيت
 ورأيي إذا ارتويت
 فيك قد فاق ألف بيت
 رائع كم به بكيت
 خيالي إذا انتشيت
 وهديي الذى اهتديت
 سراج بغير زيت

اسمك النور والضياء ء منير بكل بيت
 جوهراً أنت قد تعا لى وكم نحوه سعيت
 الهوى ويحه الهوى منه كم رحت واحتسيت
 ورمتني سهامه منذ نهاني وما انتهيت
 سحر عينيك والهوى بهما طرت واعتليت
 وتساميت وارتفع ت وحلقت وارتقيت
 ليتني نلت منية منك للقلب ليت ليت

من قصيدة: بين الشعر والنثر

أنا أجوب النثر والشعر أن وتارة بينهما في رهان
 يطير مني الشعر في أوجه والنثر قاص تارة غير دان
 أصارع الأفكار جياشة فيه فيأتي طوع البنان
 والشعر إن عَزَّ فيا ربما عزت عروس الوحي أنا فآن
 وإن أطلت فعلى رسالها تأتي قوافيها كمثل الحسان
 تختال في شتى أفانينها مزهوة أبقارها والعوان

تطور

غناء العصر الجاهلي

دراسة تاريخية

بقلم: د. يوسف الرشيد *

"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه إلا قال في غده :
ولو غير هذا لكان أحسن ، ولو زيد كذا لكان يستحسن
ولو قدم هذا لكان أفضل ، ولو ترك هذا لكان أجمل
وهذا من أعظم العبر ، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر".
العماد الأصفهاني

مقدمة

ليس بجديد الحديث حول غناء العصر الجاهلي . بل قد تناول الحديث حوله الكثير من باحثي وكتاب هذا العصر والعصور السابقة . بيد أن معظم ما كتب في هذا الموضوع كان يخدم اتجاه معين يريده الكاتب ، ومع ذلك فإن هناك من حاول الاقتراب من الجانب النقدي أو التحليلي بشيء من الحذر ، ولكن نجد هذا النقد أو التحليل ينصب أيضاً باتجاه خدمة هدف بعينه . ولا أقصد التقليل من قيمة ما كتب أو بحث حول هذا الموضوع ، ولكن يبقى الهدف الذي يسعى إليه الكاتب مهما تعددت الاتجاهات هو أن يخدم بصورة أو بأخرى تاريخ الموسيقى العربية الموهل بالقدم .

ومع الأخذ بعين الاعتبار أننا لا زلنا ونحن في بدايات العقد الثاني للقرن الواحد والعشرين ندور في حلقة المفردات التخمينية كالظن والاعتقاد والتصور وما إلى ذلك من تلك المفردات التي تعتمد أساسها على استنتاج الكاتب في الموضوع الذي هو بصدده . لأن معظم تلك المفردات لا تخرجنا بنتيجة منطقية أحياناً ، ولا تصل بنا إلى حقيقة هذا العصر الذي تضاربت حوله الأخبار وتشتتت فيه الآراء . فمثلاً كيف يستقيم الوزن إن كان الحذاء

* كاتب من الكويت .

يكون الحداء البسيط في تركيبته اللحنية هو أصل الغناء الذي أتى بعد زمن قوم عاد بعدة قرون ٩. ثم لماذا نصدق قصة اختراع الحداء من مضر بن نزار ونشكك في أشعار وشعراء العصر الجاهلي ٩. بل ونكذب قصة قوم عاد التي أثير حولها كثير من الشك في صحتها ووقوعها من عدمه ، إلى درجة وصفت بأنها من نسج خيال القاص كما ذكرها طه حسين .

نفس الأمر مع الأشعار التي غنتها جرادتي معاوية ابن بكر في زمن قوم عاد فإن بعض الكتاب شككوا بصحة تلك الأشعار ووضعوها في خانة المنحول من الشعر . كابن سلام (*) (١) الذي ينسب تلك الأشعار التي قيلت في زمن قوم عاد لمحمد بن إسحاق بن يسار(*) وأنه هو من وضعها . كذلك طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي) (٢) حيث يصنف دوافع تلك الأشعار تحت أهداف الدين والقصة والشعوبية والسياسة . رغم معارضة كارل

هو أصل الغناء العربي والذي يعود في قدمه إلى مضر بن نزار الجد الثامن عشر للرسول (ص) . ومن ثم نقرأ حول غناء جرادتي معاوية ابن بكر وقصة قوم عاد عندما أصابهم قحط فأرسلوا وفدا منهم لطلب الماء من هذا الأخير ، فانشغلوا عن قومهم بشرب الخمر وسماع الغناء من الجرادتين .

ومع أن هذه الرواية قد ذكرت في العديد من الكتب والمراجع القديمة . فإن المسافة الزمنية بين الشخصيتين - مضر بن نزال ومعاوية بن بكر - عميقة جدا والغناء الذي ذكر في عصر قوم عاد يتضح من سرد القصة وثقة الجرادتين بمقدرتهما الفنية عندما أجبن معاوية بأن يضع شعرا يكون موضوعه تنبيه الوفد للهدف الذي جاءوا لأجله كي تغنيانه أمامهم . تلك الثقة في وضع الألحان تعطينا إيحاءً بأن غناء ذلك العصر على مستوى جيد من كمال الصنعة التي تتناسب وذاك الزمن . فكيف

(*) أبن سلام : هو محمد بن سلام بن عبيد الله الجمحي ١٥٠-٢٣٢ هـ / ٧٦٧-٨٤٦ م ، إمام في الأدب من أهل البصرة ، مات ببغداد . الأعلام الجزء السادس ص ١٤٦ . (١) محمد بن سلامي الجمحي : قراءة وشرح محمود محمد شاكر : طبقات فحول الشعراء : دار المدني : السفر الأول ص ٨ .

(**) محمد بن إسحاق بن يسار ١٥١-٢٠٠ هـ - ٧٦٨ م .. من أقدم مؤرخي العرب من أهل المدينة . ومن حفاظ الحديث . قال ابن حبان لم يكن أحد بالمدينة يقرب إسحاق في علمه أو يوازيه في جمعه ، وهو أحسن الناس سياقا للأخبار . الأعلام الجزء السادس ص ٢٨ .

(٢) طه حسين : في الأدب الجاهلي : دار المعارف : الطبعة الثامن عشر سنة ٢٠٠٥ م : ص ١٣١ .

نزال ومعاوية بن بكر - يعتبر من المستحيلات في زمننا الحالي لعدم وجود أدله تثبت ما قيل حول هذا العصر، ولكن هذا لا يعني ترك الحال على ما هو عليه دون مراجعة بين الحين والآخر فربما نصل إلى ما يفيد حول طبيعة الحياة في الجزيرة العربية في ذلك الزمن ، أو يصل علم الآثار لشيء ما يدل بشكل قاطع على صحة تلك القصص من عدمها . خاصة وأن علماء الآثار قد عثروا في الآونة الأخيرة على أطلال قوم عاد (١) بين اليمن وعمان ، ومن الطبيعي أن يتم العثور على كتابات أو نقوش ورموز تعطينا فكرة حول حياة وثقافة هؤلاء القوم، كما هو الحال مع آثار الفراعنة بمصر . عندها يمكننا الحديث بشكل أكثر وضوحاً عن صحة ما ذكره الرواة من عدمه . وإلى ذلك الحين سنحاول قدر المستطاع التقليل من المفردات اللغوية كأعتقد وأظن وأنصور وما إلى ذلك من المفردات التي تبقينا في دائرة الشك والتخمين لأي موضوع نتناوله في تاريخ الجزيرة العربية . والذي في معظمه يعتمد على الاستنتاج من خلال مجموعة أخبار تتصل أو تدور بشكل أو بآخر حول موضوعاً معيناً .

بروكلمان (٣) وكثير من الكتاب (٤)

ولا شك أننا لسنا في مجال البحث حول موضوع المنحول من الشعر والقصص، ولذلك تكفي الإشارة إلى هذا الموضوع لأن الاعتماد الأساس في دراسة هذا العصر ستركز على نوعية أشعار ذلك الزمن وخاصة تلك التي أتت على ذكر نوعية الآلات الموسيقية المستخدمة لديهم ، ولو أننا استسلمنا لتلك الشكوك وأهملنا دراسة أحوال ذلك الزمن كل في مجال تخصصه ، فسنكون قد أهملنا حقبة تاريخية كانت تشكل للإنسان العربي المنبت لجذوره وأصوله . فمثلاً إذا كان كتاب الأدب العربي الحديث منهم والقديم قد أفاضوا بدراساتهم حول الشعر والشعراء في ذلك العصر فإنه لا بد للمتخصصين في علوم الموسيقى أن يبدوا رأيهم في هذا الموضوع أيضاً، حيث لي وجهة نظر ، وقد تصيب أو تخطيء ، ولكنها على أي حال محاولة في مجال الفنون الغنائية التي قد تسهم في القاء بعض الضوء على الموضوع محل الدراسة .

صحيح بأن تأكيد أخبار العصر الجاهلي من عدمها ، أو حدوث الحالاتين السابقتين - مضر بن

(٣) كارل بروكلمان : محمود فهمي حجازي وآخرون : تاريخ الأدب العربي : الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٣ : الجزر الأول ص ١٢٣ .

(٤) ناصر الدين الأسد : مصار الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية : دار الجيل بيروت الطبعة الثامنة سنة ١٩٩٦ ص ٣٧٦ .

(١) انترنت : جوجل : قوم عاد .

من هنا سأتناول موضوع الفنون الغنائية للعصر الجاهلي، وكلي أمل بأن أصل لما أرغب فيه من معرفة تخص هذا العصر ، وأن أبين المستوى الفني الذي كان عليه غناء ذلك العصر .

العصر الجاهلي

أفاضت الكتب والمراجع في تعريف لفظ الجهل أو الجاهلي ، وأوردت عدة تعريفات توضح القصد من الجهل أو العصر الجاهلي الموعول في القدم . فمن حيث الزمن فهو زمن الفترة ما قبل الإسلام (١) . أما القصد بالجاهلي فهي كلمة تطلق على هذا العصر وليست مشتقة من الجهل الذي هو ضد العلم ونقيضه ، وإنما هي مشتقة من الجهل بمعنى السفه والغضب والنزق (٢) . والباحث في هذا العصر إن لم يكن لديه صبر وجلد في تتبع المعلومة بقصد الوصول إلى حقيقة ما بين يديه من معلومات ، فلن يصل إلى مبتغاه ، فهذا العصر بقدر ما هو مهم من حيث معرفة مراحل الثقافة والحضارية إلا أنه وعر المسالك مشوش الأخبار ، لا تستقيم لدى الباحث فكرة حتى

يظهر له ما يناقضها أو يشكك فيما وصل إليه ، فهو نقيض لتاريخ العرب في الإسلام ، حيث لم تترك شاردة أو واردة إلا تم تسجيلها بشكل دقيق لا لبس فيه (٣) . وعلى هذا الأساس اتفق المؤرخون على تقسيمه إلى قسمين . القسم الأول أطلقوا عليه الجاهلية الأولى ومدته من قبل التاريخ إلى القرن الخامس الميلادي (٤) . والقسم الثاني أطلقوا عليه الجاهلية الثانية ومدته من القرن الخامس الميلادي إلى ظهور الإسلام (٥) . ومهما يكن من هذا التقسيم ، إلا أن المؤرخين في تأريخهم قد اعتمدوا على ما جاء في القسم الثاني ليسجلوا حوادث هذا العصر دون الالتفات إلى العصر السابق له وهو الجاهلية الأولى . وذلك لصعوبة الوصول إلى حقائق الأمور التي تظهر بجلاء مستوى ثقافة ذلك العصر .

ولو أن هناك دراسات حاولت الوصول إلى ما نرغب فيه من معرفة أكيدة عن ذلك العصر ، بيد أن هذه المحاولات غالباً ما تستخدم من المفردات التي تجعل المتابع يظل في دائرة الشك والحيرة فيما بين يديه من معلومات حول نقطة

(١) ابن منظور : لسان العرب : دار المعارف الجزء الأول ص ٧١٤ .

(٢) شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي : دار المعارف الطبعة السابعة عشر سنة ٢٠٠٧م ص ٣٩ .

(٣) جرجي زيدان : العرب قبل الإسلام : دار مكتبة الحياة : بيروت سنة ١٩٧٩م ص ١٥ .

(٤) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية : دار الهلال سنة ١٩٥٧م : الجزء الأول ص ٢٩ .

(٥) المرجع السابق ص ٣٢ .

هناك ما ساعدهم الخصب وأمكنهم الرعي ، ثم يتجهون لطلب العشب وابتغاء المياه فلا يزالون في حل وترحال (١) . فهم يعيشون في هذه الحياة في غاية البساطة وحياتهم ساذجة إلى أقصى حد من السذاجة ، تذهب وتأتي حياتهم على وتيرة واحدة ونمط واحد ، فليس للرجل في البادية من عمل سوى رعي الإبل والإشراف عليها (١) . ومع ذلك فهم أصل الحضرة والحضر وغذاء المدن والتمدن فإذا فتشنا مصر من الأمصار وجدنا أولية أكثرهم من أهل البدو الذين بناحية ذلك المصر وفي قراه (٢) .

عرب الحضر والحضر

من النظرة السريعة لمحيط الجزيرة العربية نلاحظ وجود أعظم مدينتين في العالم ، هما فارس شرقاً والرومان غرباً . وفي قلب الجزيرة صحارى ووديان قد تناثرت فيها قبائل البدو الرحل الذين اعتمدوا في حياتهم على الغزو لهاتين المدينتين . وقد حاول الفرس والرومان أن يخضعوا العرب لحكمهم اتقاء لغزوهم وسلبهم . ولكنهم كانوا يعدلون عن ذلك لما يستلزمه فتح جزيرة صحراوية من ضحايا الأنفس والأموال ، ومن أجل هذا رأى الفرس والرومان أن خير وسيلة

معينة أو موضوع معين ، فهم دائمي الاستخدام للمفردات المحيرة مثل « اعتقد أو ربما أو غالباً » ، و هم محقون في ذلك لأن ما بين أيديهم ما هي إلا نتف من الأخبار قد حصلوا عليها بشق الأنفس ، وعليهم استخلاص النتيجة بالحدس والتخمين والتقريب ، وهذا ما يجعل الباحث أو المتابع يشاركهم هذه الحيرة ويجد العذر لهم فيما هم فيه . ومع ذلك لا بد لنا من متابعة الدراسة لهذا العصر كل في تخصصه وبذل أقصى ما لدى الباحث من مجهود في متابعة المعلومة مهما جابه من صعاب وغموض في الرؤيا . على أمل أن تكشف لنا الحفريات وعلماء الآثار مستقبلاً ما تحت رمال صحراء الجزيرة العربية من كنوز قد تزيح اللثام عن غموض هذه الفترة من تاريخ العرب .

أقسام عرب الجزيرة

عرب البادية :

قسم المؤرخون عرب الجزيرة العربية إلى قسمين ، عرب مجتمع البدو وعرب مجتمع الحضر . أما عرب البادية ، فهم سكان الصحارى ، وكانوا يعيشون على ألبان الإبل ولحومها منتجعين بمنابت الكلاً مرتادين لمواقع القطر فيخيمون

(١) غريغوريس أبي فرج بن هارون المعروف بابن العبري : تاريخ مختصر الدول : دار الرائد اللبنانية سنة ١٩٨٣م ص ١٥٨ .

(٢) جواد علي : الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : دار العلم للملايين بيروت : الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٠ ص ٦٠٦ .

الأمصار والمدن . يعيشون عيشة قرار ، وقد اتخذوا الدور والقصور . وكانوا أشد حبا للمال وأكثر تواظرا على وسائل الترف والنعم (١) .

عوامل نهوض الغناء العربي في العصر الجاهلي

إن التقدم والتطور بشكله العام في المجتمعات والشعوب إن لم تتوفر له عوامل النهوض والرفي من قبل قياديين المجتمع ، فلن تقم له قائمة . كذلك الشعوب والمجتمعات ، فإن لم يكن لديها الاستعداد للنهوض وتقبل هذا التطور أو ذاك ، فلن يجد التطور والتقدم طريقه نحو هذا المجتمع . فإن اتخذت الدولة في سياستها(*) الانفتاح على العالم المتحضر ، كان المجتمع معها منفجحا على العالم يأخذ ما يناسبه ويترك ما يتنافى وأصول تقاليده وعاداته . وإن كانت سياسة الدولة منغلقة على نفسها دون الاتصال بالعالم المتحضر ، كان المجتمع معها منغلقا على نفسه أيضا ، أي أن النهوض والتطور تتحكم به سياسة الدولة

لدفع شر العرب أن يساعدوا بعض القبائل المجاورة على أن يقرروا على التخوم يزرعون ويتحضررون ، ثم يكونوا رداء لهم يصدون غارات البدو ، فتكونت إمارة الحيرة على تخوم الفرس وإمارة الفساسنة على تخوم الرومان(٢) . فالفساسنة نزلوا مشارف الشام وفيها الضجاعة من قضاة فغلبوهم على ما في أيديهم وأنشأوا لأنفسهم دولة تحت رعاية الروم . أما الحيرة فملوكها اللخميون الذين يشكلون عمال الفرس على أطراف العراق ، والحيرة ما لبثت إلا قليلا حتى صارت مدينة فيها المنازل والقصور والحدائق والأنهار فرغب فيها البدو فكان يؤمها البدوي لابتياح بعض الحاجيات ، ثم لا يلبث أن يقيم فيها(٣) . ولقد شكلت هاتين الإماراتين نواة للتحضر العربي لما لمواقعهما الجغرافية من أثر في هذا التحضر ، فاتصلاهما بهاتين المدينتين كان له أثرا واضحا في سلوك العربي فهو في الحيرة أرقى عقلا ومدينة من شتات عرب الجزيرة . فأصبحوا بذلك أهل

(٢) ابن خلدون : المقدمة : دار الكتاب اللبناني : الطبعة الثانية سنة ١٩٧٩م ص ٢١٤ .

(٣) أحمد أمين : فجر الإسلام : شركة الطباعة الفنية المتحدة : الطبعة الحادية عشر ص ١٦ .

(٤) العرب قبل الإسلام : مرجع سابق : ص ٢٤٦ - ٢٦٦ .

(١) أحمد الأسكندري و آخرون : المفصل في تاريخ الأدب العربي : مكتبة الآداب سنة ٢٠٠٥م الجزء الأول ص ٣٣ .

(*) السياسة هي فن ممارسة القيادة و الحكم و علم السلطة أو الدولة و واجه العلاقة بين الحاكم و المحكوم : موسوعة السياسة : عبد الوهاب الكيالي : المؤسسة العربية للدراسات و النشر : الجزء الثالث ص ٣٦٢ .

من حيث الاستقرار الاقتصادي والاجتماعي وسبل الاتصال بالثقافة أو الحضارة القائمة. وعلى هذا الأساس فإن الموسيقى والغناء العربي منذ القدم قد مرأ بمراحل وتطورات مختلفة تتناسب وقوة اتصال المجتمع العربي بالحضارة القائمة ليصل في نهاية المطاف لما وصل إليه من رقي فني يتناسب ومستوى ثقافة المجتمع العربي.

إن الحديث حول موضوع عوامل النهوض والتطور في الغناء العربي له أبعاده السياسية والاجتماعية والاقتصادية. فمن غير توفر هذه العوامل في أي مجتمع من المجتمعات البشرية، فإن النهوض والتطور بحد ذاته لا يجد له طريق بين فئات المجتمع لينهض بهم وينهضوا به. لذلك نجد لهذا التطور أو ذاك في الغناء العربي منذ العصر الجاهلي أبعاداً ترتبط بشكل أساسي في ثلاثة عوامل رئيسية هي :

١. الاستقرار السياسي الذي يتبعه الاستقرار الاجتماعي والاقتصادي

٢. سبل اتصال العربي بمن حوله من تـمدن وتحضر.

٣. تنوع القيان(*) والرقيق والموالي الذين تنوعت ثقافتهم ومعارفهم بتنوع جنسياتهم.

العامل الأول : الاستقرار السياسي

لاشك أن الاستقرار السياسي والاجتماعي والاقتصادي هو الأساس في عملية التقدم والتطور. حيث يأتي دور النهوض والتطور الذي يحدثه الاحتكاك والتعامل المباشر مع تلك العوامل. ومن المفيد هنا أن نحدد فترة زمنية بذاتها تعبر عن حالة عرب الجزيرة وما وصل إليه العربي من نهوض وتطور وتحضر يرتقي لمستوى يتناسب وعصر ما قبل الإسلام. فمع كون تاريخ الجزيرة العربية موغل في القدم ويكتنف معظمه الغموض وعدم الوضوح في الكثير من مناحي الحياة في هذه البقعة من العالم، إلا أن فترة زعامة قبيلة قريش في الحجاز تشكل بداية جيدة لموضوعنا هذا، خاصة وأنها تعتبر حلقة وصل فيما بين عرب العصر الجاهلي وعرب ما بعد قيام الإسلام، ولأنها تحتوي على خلاصة ما وصل إليه عرب الجزيرة من رقي وتحضر في عصرهم الجاهلي الثاني.

زعامة قريش :

جرت الأقدار وكأنها مرسومة سلفاً لتتولى هذه القبيلة زعامة قاطني الحجاز. وكأنها تعلم سلفاً بأنها ستلد سيد المرسلين وخاتم النبيين محمد (ص). والحديث حول تاريخ هذه القبيلة مع استخدام مفردات، كيف ومتى

(*) قيان : جمع قينة : و القينة الأمة مغنية كانت أو غير مغنية: لسان العرب : مادة قين : الجزء الخامس ص ٣٧٩٩ .

- ولم ، تزعمت هذه القبيلة بالذات هذه البقعة من العالم ، قد يخرجنا عن موضوع دراستنا هذه ، خاصة وأن الزعامة الفعلية لهذه القبيلة لم تأت إلا في وقت قريب نسبياً من قيام الإسلام وعلى يدي قصي بن كلاب الجد الرابع للرسول (ص) . فعندما انتقلت السيادة على مكة من خزاعة(*) إلى قريش في القرن الخامس الميلادي على يدي قصي بن كلاب ، كانت قريش على درجة من الرقي ، حيث عظم نفوذها وكانت بمثابة الحكومة التي تسير أعمال الدولة برئاسة قصي بن كلاب . فاجتمعت لديه السقاياء والحجابة والرفادة واللواء (١) . وقام ببناء دار الندوة ليجتمع فيها الرؤساء فيتشاوروا ويعقدوا أنكحتهم وألويتهم ويفصلوا في خصوماتهم ويختتوا غلمانهم . ولما توفي قصي ورث أبناؤه هذه المناقب إلى أن وصل الحكم إلى هاشم ثم إلى عبد المطلب سنة ٥٢٠م ، وكان الذي تولى بعد قصي هو ابنه عبد الدار . وبعد خصومات كثيرة بين سلالة قصي وزعت السلطات الدينية والسياسية في مكة على بطون قريش منعاً للتنازع والاختلافات . حيث تشكلت السلطات الدينية والسياسية من
- المهام التالية :
١. السدنة : وهي خدمة الكعبة وحجابتها .
 ٢. السقاية : وهي سقي الحجاج بجلب الماء على الإبل من الآبار العذبة .
 ٣. الرفادة : وهي ما كانوا يخرجون عنه من أموالهم ليرفد به من ليس ذا سعة ولا مال .
 ٤. الندوة : الإشراف على دار الندوة .
 ٥. العقاب : وهي راية قريش يخرجها من هي عنده وقت الحرب .
 ٦. المشورة : وصاحبها يستشار في الأمور الهامة ، وكانت قريش لا تقرر أمراً حتى تعرضه عليه .
 ٧. الاشناق : وهي الديات والمغارم .
 ٨. القبة : وهي الخيمة التي تودع فيها أدوات الحرب .
 ٩. السفارة : وهي التوسط بين قريش وغيرها عند الحرب والسعي في الصلح .
 ١٠. الأيسار : وهي تولي أمر الأزلام .
 ١١. الحكومة و الأموال المحجرة : أي الفصل بين المتخاصمين و حفظ الأموال التي كانوا يسمونها لألهتهم .

(*) خزاعة : قبيلة من الأزد ، من القحطانية و هم بنو عمرو بن ربيعة و هو لحي بن حارث بن عمرو مزقياً . منازلهم : كانوا بأنحاء مكة في مر الظهران . معجم قبائل العرب القديمة و الحديثة : عمر رضا كحالة : مؤسسة الرسالة بيروت : الطبعة الخامسة سنة ١٩٨٥م الجزء الأول ص ٣٣٨ .

(١) حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسي و الديني و الثقافي و الاجتماعي : دار إحياء التراث العربي : الطبعة السابعة سنة ١٩٦٤ : الجزء الأول : ص ٦٤ .

١٢. العمارة : وهي الإشراف على المسجد الحرام .(١)

ففي مثل هذا النظام في تقسيم المسؤولية فيما بين رجالات القبيلة والتي تعتبر بمثابة الوزارة بوزرائها الذين أخذوا على عاتقهم مسؤولية تسيير أعمال القوم ، يتضح لنا أن هناك نظام راق يتناسب ومتطلبات ذلك العصر لا يمكن الخروج عنه أو التعدي على اختصاصات الغير . وعليه فإن هذا النظام يشكل السياسة التي اتبعتها القيادة على مستوى الحجاز والتي من خلالها طبقت الشق الأول من أصول قيام المجتمع المتحضر، وهو الاستقرار السياسي .

الاستقرار الاقتصادي :

أما الشق الثاني ، وهو الاستقرار والموارد الاقتصادية ، فإن حكومة قريش - هذا إن جاز لنا أن يطلق عليها صفة الحكومة - قد فتحت مجال الاستثمار والتجارة لكل من لديه القدرة على ذلك ، بيد أن تجارتهم هذه في بداية الأمر لم تتجاوز مكة إنما تقدم عليهم الأعاجم بالسلع فيشترونها منهم ويبيعونها على من حولهم من العرب . فكانوا كذلك حتى ركب هاشم ابن عبد مناف(*) إلى الشام فتزل بقصر فكان يذبح كل يوم شاة ويصنع جفنة ثريد ويجمع من حوله

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

(١) عبدالله عبد الجبار وآخرون : قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي : الناشر مكتبة الكليات الأزهرية : مطابع دار الشباب سنة ١٩٨٠م ص ١٣٠ .

(*) هاشم بن عبد مناف بن قصي بن كلاب بن مرة : من قريش : أحد من انتهت إليهم السيادة في الجاهلية ، و من بني النبي (ص) قال مؤرخوه ، اسمه عمرو و غلب عليه لقبه «هاشم » لأنه أول من هشم الثريد لقومه بمكة في إحدى المجاعات . وهو أول من سن الرحلتين لقريش للتجارة : رحلة الشتاء إلى اليمن و الحبشة و رحلة الصيف إلى غزة و بلاد الشام، وربما بلغ أنقرة . و هو الذي أخذ الحلف من قيصر لقريش على أن تأتي الشام و تعود منها آمنة . و كان أحد الأجواد الذين ضرب بهم المثل في الكرم . ولد بمكة و ساد صغيراً فتولى بعد موت أبيه سقاية الحاج و رفادته (و هي إطعام الفقراء من الحجاج) و وفد على الشام في تجارة له ، فمرض في طريقه إليها ، فتحول إلى غزة في فلسطين فمات فيها شاباً (الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال و النساء من العرب و المستعربين و المستشرقين : خير الدين الزركلي : الجزء الثامن ص ٦٦ .

(٢) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : مرجع سابق : الجزء الرابع ص ٦٧ .

الشام حتى قدم مكة فأتاهم بأعظم شيء أتوا به بركة ، فخرجوا بتجارة عظيمة وخرج هاشم معهم يجوزهم ويوفيههم إيلافهم الذي أخذ لهم من العرب حتى أوردتهم الشام (١) . وكانت هذه نقطة البداية للانفتاح الاقتصادي على العالم الخارجي كما نسميه اليوم . حيث بدل وغير أسلوب تجارة مكة بأن جعل لها قوافل ضخمة تمر بأمن وبسلام في مختلف أنحاء الجزيرة جاءت إليها نتيجة لذلك بأرباح كبيرة (٢) . وبهذا تكون قريش قد حققت الشطر الثاني للعامل السياسي من حيث الموارد والاستقرار الاقتصادي ، وبدأ العربي يشق عباب الصحراء لينتقل إلى ما حول محيطه من البلاد التي سبقته بالتحضر والمدنية بقصد التجارة كما عمل هاشم ابن عبد مناف . أو من وفودها من الشعراء ورؤساء القبائل وأصحاب الرأي فيها إلى ملوك المناذرة أو الغساسنة أو بلاد كسرى أو بلاد

فيأكلون ، وكان هاشم من أجمل الناس وأتمهم فذكر ذلك لقيصر ف قيل له هاهنا رجل من قريش يهشم الخبز ثم يصب عليه المرق ويفرغ عليه اللحم ، فدعا به قيصر فلما رآه وكلمه أعجب به فكان يبعث إليه في كل يوم فيدخل عليه ويحادثه ، فلما رأى نفسه تمكن عنده قال له أيها الملك إن قومي تجار العرب فان رأيت أن تكتب لي كتاب تؤمن تجارتهم فيقدموا عليك بما يستطرف من أدم الحجاز وثيابه فتباع عندهم فهو أرخص عليكم . فكتب له كتاب أمان لمن يقدم منهم ، فأقبل هاشم بذلك الكتاب فجعل كلما مر بحي من العرب بطريق الشام أخذ من أشرفهم إيلافاً ، والإيلاف أن يأمنوا عندهم في أرضهم بغير حلف إنما هو أمان الطريق ، على أن قريشاً تحمل إليهم بضائع فيكفونهم حملانها ويؤدون إليهم رؤوس أموالهم وربحهم فأصلح هاشم ذلك الإيلاف بينهم وبين أهل

(١) أبي علي إسماعيل بن القاسم القالي : ذيلالاماليو النوادر : دار الكتب العلمية بيروت سنة ١٩٧٨م : ص ٢٠٤ .

(٢) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : مرجع سابق ص الجزء الرابع ص ٦٩ .

مصر والحبشة ، فيقيمون هناك ما شاء لهم الله أن يقيموا ، ويرون ما لم يروا في بلادهم ويتزودون بالجديد الطريف من ألوان الحضارة المتباينة (٣) . من العاملين السابقين تكون قريش قد وضعت أسس قيام المجتمع الحضري المستقر سياسياً واجتماعياً واقتصاداً ، ومن هذا الاستقرار يبدأ المجتمع في استيعاب ما يصل إليه وما يستعيره من ثقافات قد تكون غريبة عليه في بادئ الأمر ولكنه يعتادها مع مرور الوقت يتبع في العدد القادم (مراجع الدراسة ستشر في الحلقة الأخيرة من الدراسة) .



(٣) ناصر الدين الأسد : القيان والغناء في العصر الجاهلي : دار المعارف : الطبعة الثانية سنة ١٩٦٨م ص ٣٢ .

ثورية اللغة العربية: الأثر الإنجازي للفعل اللغوي الثوري

بقلم: د. الطاهر الجزيري *

«حضرت النملة الوفاة، فاجتمع حوالها النملُ فقالت نادبتُها: يرحمُك الله! أمن شعيرة مجرورة، وبرّة مطمورة، وآثار شفرة منشورة! قالت لهن: لا تجزعن فقد ذخرت عند الله ذخيرة من ذخر مثلها جدير بالرحمة، وذلك أني لم أسفك دمًا قط» أبو القاسم الإشبيلي: إحكام صنعة الكلام، ص. ٢٠٩.

المقدمة

ليست اللغة مادة جاهزة للاستعمال فحسب، وإنما هي أصوات تعبر عما يجول في النفس من معانٍ وما يحوك في الخاطر من دلالات، تلك الأصوات التي «يعبر بها كل قوم عن أغراضهم»^١ لا تعيش بمعزل عن الإنسان ولا تتخلق خارج بوطقتي الوعي والانفعال، فهي «تقوم على علاقة فطرية بين الشعور واللفظة كبادرة من بين بوادر الهيجان الأخرى، وحكمة وجود هذه العلاقة بين الصوت والمعنى هي المشاركة الوجدانية بين أعضاء مجتمع تربط بينهم الرابطة الرحمانية»^٢.

وتعتبر اللغة عامة والعربية خاصة «مستودعا للذكريات والمناقب»^٣، مثلما هي مكنن للهزائم والنكبات، لأنها وعاء للكلمات ونبع للمعاني، وضمير للأمة تتفجر في اللسان بمقاصد مستعملها وأغراضهم. وتشترك اللغة مع اللسان في العبقرية التي هي «مراقبة للخلاص، وغاية تصبو إليها الحياة فتتطلب همة وجهدا»^٤.

وقد عبرت اللغة عن تلك العبقرية «التي تمنحها الشباب الدائم، فيُعبر بها تعبيراً حياً لأنها موجودة في لسانها». أما اللسان فهو خزان ذخرت فيه

* أكاديمي من تونس مقيم في الكويت.

في غير محلها مدعاة للجور ومبعث
للأفتراء؟

١،١ - شجاعة العربية: ثراء اللغة
واتساعها

تميزت العربية خلافاً لمثيلاتها من
اللغات الحية الأخرى بقدرتها على
الاشتقاق، والتعريب، والنحت، وما
توفره للمتكلم من إمكانيات للتأليف
والتلخيص، والزيادة، والقلب،
والحذف، والإيجاز والإطناب،
والتضاد وهي مباحث اتساع في
اللغة التي فصل فيها علماء اللغة
وفقهاؤها واعتبروها من مظاهر
شجاعة العربية.

والشجاعة في اللغة العربية، كما
وصفها ابن الأثير في دراسته
للإلتفات، هي «الإقدام، وذلك أن
الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيع
غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه،
وكذلك هذا الإلتفات في الكلام فإن
اللغة العربية تختص به دون غيرها
من اللغات»^٧، ويمكن أن نذكر في
هذا الإطار أبرز مظاهر شجاعة
العربية واتساعها وهي:

- التعريب: عُرف من قبل العلماء
فقالوا هو استعمال العرب ألفاظاً
موضوعة لمعان في غير لغتهم. أما
المحدثون فقالوا هو اقتراض اللغة
العربية من لغات أخرى سواء اتفق
المعنيان أم لا. ومثل ما عدّ معرباً
من المفردات: الألفاظ المعجمية
كـ «التنور» وبعض الألفاظ ذات
الأصول الرومية مثل «القسطاس»
وهو الميزان في لغة العرب^٨، ومفردة
«دراهم» الفارسية الأصل التي

العبرية العربية (التي هي) الأمة
متجلية في نفوس أبنائها تدعوهم
إلى إيجاد الدولة التي بها تتحقق،
وهم بهذا التحقق يرتقون إلى المثل
الأعلى»^٥.

ولما كانت لغة الضاد في مواجهة
المستقصين من قدرتها على مواكبة
العصر ومتطلبات العلم والحداثة
وكانت غاية البحث تروم رفع
مستوى الوعي بها أداة للتواصل
العلمي والثقافي وتشجيع الجهود
التي تعمل على دعمها، وتذليل
مؤشر اقصائها عن مناخها الذي
نشأت فيه وترعرعت، كان لزاماً
علينا أن نتقصى أثرها في الواقع
بين أفواه مستعمليها ونبحث عن
صداها في ذاكرة أهلها.

١- اللغة العربية بين حدي
الإهمال والإستعمال

هل يصح الاعتقاد بأن اللغة العربية،
كما يرى عدد من الدعاة المنتصرين
لغة الغرب، قد تأخرت عن مواكبة
العصر بسبب ما عانت، على مدى
عدة عقود، من الإهمال والتهاون من
جهة الاستعمال حتى غدت ثانوية
لدى أهلها (لا سيما خارج مقاعد
الدرس) وحلت محلها لغة غربية
وهجينة، مزيج من مفردات اقتبست
من لغات أجنبية مستوردة أبرزها
الفرنسية والانجليزية والإيطالية..
وهو ما يدخل تحت طائلة ما ورد
في مواضع ابن جني المعروفة: «إن
الشيء إذا كثر استعماله وعرف
موضعه جاز في التعبير ما لا يجوز
في غيره»^٦، أم أن إطلاق الأحكام

ذكرت في القرآن ، و«الدفترخانة» الكلمة التركية التي تعني المحكمة العقارية التي تسجل فيه العقارات.

- الاشتقاق: يكون على ضربين: كبير وصغير. فالأصغر، أو العام عرفه القرطبي بأنه انتزاع كلمة من كلمة أخرى مع تغيير الصيغة وتشابه في المعنى مع الاتفاق على الأحرف الأصلية ودلالة الثانية على معنى الأصل^٩، ومثال ما اشتق من الألفاظ ك(آدم) من الأديم، و(الاسم) من السمو أو السمة^{١٠}. أما الاشتقاق الكبير فيسمى القلب اللغوي الذي يحدث بين كلمتين تناسبا في اللفظ والمعنى دون ترتيب الحروف. واهتم ابن جني بالاشتقاق الأكبر ففصل فيه وتوسع، دون أن يرى فيه، ضربا من الإبدال، خلافا لما ادّعاه جمع من اللغويين.

ولا يعني أن تكون اللغة العربية شجاعة بانفتاحها غير المشروط على اللغات الأخرى، وإنما مدار الأمر أن حاجة العربية إلى مفردات أو مصطلحات من لغات أخرى تغذي معجمها العلمي والنقدي فتحيث بذلك المعاصرة وتتجذر في عمق الحداثة بما يقتضيه التلاقح بين اللغات وهو ضرورة فرضها الواقع ويبررها ما حدث فعلا في محطات مختلفة من الماضي إذ استطاعت اللغة أن تمنح المتكلمين حرية التصرف في ملفوظهم بما يلائم مقتضى الحال وسنن المقال.

٢،١ - حضور العربية في الذاكرة الشعبية

عده أسئلة ملحة تلامس جوهر علاقة الفرد بلغته وتبحث في طبيعة تلك العلاقة كيف هي، وكيف يجب أن تكون، وما مدى رسوخ اللغة العربية في ذاكرة المواطن العربي الفردية؟ وما هو المعيار المناسب لقياس مقدار ذلك الرسوخ لكي يكون مؤهلا لتأصيلها في الواقع بالفعل فيها ومشجعا على استعمالها لغة للفنون والعلوم؟

لا شك في أن اللهجات الشعبية العربية أو العامية المستخدمة في مختلف الأقطار العربية تنهل، بوعي أو دون وعي، من معين الفصحى الذي لا ينضب، ولكن، مثلما رأينا

- النحت: هو نوع من الإشتقاق يتم فيه انتزاع كلمة من كلمتين أو جملة لتدل على مجموع ما انتزعن منه^{١١}، مثل البسملة من «بسم الله الرحمن الرحيم» والحمدلة من «الحمد لله» والحوقلة من «لا حول ولا قوة إلا بالله».

- التأليف: هو صناعة الكلام الموجه لذوي الإفهام وهو «اختصار الطويل في اللفظ القليل» فيه من حر النظام وبديع الكلام، ما ينطق البكم ويسمع الصم^{١٢}.

ويُعد كثير مما نطق به العرب ودون في معاجمهم من لغات أخرى كلفة الفرس، والحبشة، والروم، والأتراك أو ما وجدوه في القرآن الكريم أو

ومكانتها السامية التي احتلتها منذ قرون، وقد شخص مصطفى صادق الرافعي ذلك بقوله الحكمي الآتي: «ما ذلت لغة شعب إلا ذل، ولا انحطت إلا كان أمره في ذهاب وإدبار، ومن هنا يفرض الأجنبي المستعمر لغته فرضاً على الأمة المستعمرة، ويركبهم بها، ويشعرهم عظمتها فيها، ويستلحقهم من ناحيتها، فيحكم عليهم أحكاماً ثلاثة في عمل واحد: أمّا الأول فحبس لغتهم في لغته سجناً مؤبداً، وأمّا الثاني فالحكم على ماضيهم بالقتل محواً ونسياناً، وأمّا الثالث فتقييد مستقبلهم في الأغلال التي يصنعها، فأمرهم من بعدها لأمره تبع» ١٤.

ولكن ما بين الاقتداء بالغربيين في أساليب حياتهم والانبهار بترائهم الفكري ونهضتهم والنسج على متواليهم من جهة، أو محاولة تقليدهم تقليداً أعمى من جهة أخرى، بون شاسع. ولعل مرد ذلك إلى ما خلفه الاستعمار البغيض، الذي جثم على الصدور عشرات السنين، من أثر غير المباشر في حياة الناس على مستوى طريقة تخاطبهم وأسلوب عيشهم، وهو ما نلمسه في ذلك السيل الجارف من المفردات التي بدأت تتسلسل إلى العربية عبر العامية إلى حد أصبح يمثل فيه خطراً على اللغة العربية في نقائها وصفائها، إذ هجرت مفردات فصحي دون مبرر منطقي واستبدلت بأخرى أجنبية احتلت الصدارة في الاستعمال ودخلت

سابقاً، لا حرج في أن تأخذ من لغات أجنبية كالفارسية والتركية والفرنسية والأجنبية مفردات ذات طابع علمي أو نقدي كلما ارتأى لها ذلك أهل الحل والعقد.

لقد ساعدت عدة عوامل على محافظة اللغة العربية على حضورها في ذاكرة الجماعة، رغم صخب الحياة العنيف، وأبرز تلك العوامل: العامل الديني الذي كان له فضل كبير في الحد من ظاهرة التهميش والنفي بمحاولة استحضر ما وقع تغييره من معجم العربية وأساليبها التي جاء بها القرآن الكريم والسنة النبوية والتي يرجع فيها المتكلمون في الخطب والخطابات والمناقشات اليومية إلى الأصل والمنبع من الموروث الفقهي واللغوي العربي القديم، إذ شاع لدى القدامى - كما يقول أبو منصور الثعالبي النيسابوري - إن العربية «خير اللغات والألسنة، والإقبال على تفهمها من الديانة، إذ هي أداة العلم ومفتاح التفقه في الدين، وسبب إصلاح المعاش والمعاد، ثم هي أداة لإحراز الفضائل، والاحتواء على المروءة وسائر أنواع المناقب، كالينبوع للماء، والزبد للنار» ١٣.

ولا تخفى على القارئ تلك الجهود المتواصلة التي يبذلها عدد من اللغويين العرب والدارسين في مجاميع اللغة العربية ومؤتمراتها، الذين ما فتئوا يشيدون بجمال العربية وثرائها ويدافعون عنها ويذودون عن حماها بكل ما أوتوا من جهد لتبقى محافظة على نقائها

العربية منذ بداية القرن العشرين من مغامرات وتجارب مسرحية وتلفزيونية تحاكي الواقع العربي المهترئ وتشير الأسئلة حوله، وهو ما تجلى في كتابات عدد غير قليل من المسرحيين أمثال: علي أحمد باكثير، وسعد الله ونوس، وعزالدين المدني، والطيب الصديقي وغيرهم من الكتاب والأدباء والنقاد العرب المحدثين.

ولم يتخلف الشعر عن دوره في النفاذ إلى العقول وامتلاك القلوب وترسيخ هذه الظاهرة لدى شريحة غير قليلة من الناس، لنجد في العصر الحديث عددا كبيرا من الشعراء العرب أمثال أحمد فؤاد نجم، ومضفر النّوّاب، ونزار قباني وآخرون ممن ذاق ذرعا بالأوضاع القائمة وأنظمة الحكم العربي، فعبّروا رداءة ذلك الواقع وغياب العرب عن الاضطلاع بدورهم في تشييد صرح الحرية والنهضة والديمقراطية. يقول نزار قباني في قصيدته الثائرة: «متى يعلنون وفاة العرب»:

أحاول منذ الطفولة رسمَ بلاد
تُسمّى - مجازاً - بلاد العرب
تُسامحني إن كسرتُ زجاج القمر...
وتشكرني إن كتبتُ قصيدة حب
وتسمح لي أن أمارس فعل الهوى
ككل العصافير فوق الشجر...
(...)

أحاول - منذ كنتُ طفلاً، قراءة أي كتاب
تحدث عن أنبياء العرب.

حيز المواضع غير الواعية في مجتمعنا. وليس أدل على ذلك من تلك العبارات المتصدرة لتفاعلات الناس التَّبْهِيَّة (interaction Confirmatif) كعبارات الترحيب والتوديع والردود المقتضية المتداولة: bien sure، bye، Chaw، merci، oui، yes.no.ok... وغيرها من المفردات والعبارات التي اخترقت خطابات المتكلمين حواراً أو محادثة أو مفاوضة، والحال أن مقابلها متوفر على السواء إما في اللهجات الشعبية (العامية) أو في اللغة العربية الفنية بمعجمها الثرية بانفتاحها على لغات أخرى. وقد استفحل الأمر حتى غدا الناطق بها في كثير من الأحيان يستشعر الحرج وعدم الاستحسان لدى سامعيه، وهو أمر على غاية من الخطورة التي لا يمكنها معها إلا أن تستفز ضمائر اللغويين وعلماء الاجتماع وعلماء النفس لمزيد تشخيصها وإيجاد الحلول المناسبة للحد من تفاقمها وانتشارها.

٣،١ - جهود العلماء والمبدعين في نشر الحس اللغوي

حاول أهل الفضل من محبي العربية الفيورين عنها ترسيخ جملة من العادات اللغوية في فضاءات إبداعية مثل: منتديات الشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية وما طفحت به تلميحاً أو تصريحاً نماذج من الرواية الواقعية، والواقعية الاشتراكية، والرواية الجديدة من قضايا اجتماعية، ونفسية، وفكرية، وسياسية، فضلاً عما قدمته الدراما

وعن حكماء العرب... وعن شعراء العرب...
فلم أر إلا قصائد تلحس رجل الخليفة
من أجل جفنة رز... وخمسين درهم...
فيا للعجب!!

لكل ذلك ثارت الجماهير العربية
العريضة (بداية في تونس) بعد
أن تفاقمت ممارسات التهميش
والمحسوبية والفساد واستمرت، بعد
ذلك، أساليب الامتهان والاحتقار
والتكيل بفعل جبروت أجهزة قمع
النظم الحاكمة: (في مصر، ثم
ليبيا، واليمن، والبحرين، وسوريا،
والأردن والمغرب وامتدت إلى دول
أخرى مثل بريطانيا، وإسرائيل،
 وأمريكا)، لتخرج تلك الجماهير
إلى الشوارع صفا واحدا مرددة
شعارات مرتجلة مجورها الاستنكار
ورفض الأوضاع الكائنة وأساليب
معاملة المعارضين عنها.

هذا التشخيص الواقع اللغة في
الذاكرة الشعبية العربية يخفي واقعا
رديئا ومتأزما من جهة ممارسة
اللغة عمليا بين مستعمليها ذلك
أن الإنسان العربي، بفعل العامل
السياسي «التغريبي» أضحي مهماشا
في لغته لا يعود إليها إلا في مواقف
خاصة جدا وحرجة، منها لحظات
الأزمة التي مر بها المجتمع العربي
بداية من العشرية الثانية من القرن
الواحد والعشرين بعد أن فقد الأمل
نهائيا في الوعود الكثيرة بالإصلاح
السياسي والاقتصادي وتحقيق
الحرية والعدالة الاجتماعية
والكرامة للمواطن العربي.

لقد كان لانحطاط الواقع الذي
أضحى يتخبط فيه الإنسان العربي
نتيجة الجهل والبطالة والمهانة
أثر في تأزم الموقف وانفجاره في
وجه دعاة الحداثة والديمقراطية
فهتفت الحناجر بما ضاقت به
الصدور ونبذته العقول بلغة معبرة
عن المرفوض ومنادية بالمأمول،
تلك اللغة المتشكلة تلقائيا أو
نظما في شعارات أو أقوال (أفعال
كلام) متهاققة لم تكن واعية تمام
الوعي بولادة نمط خطابي جديد
له خصائصه اللسانية ووظائفه
التداولية.

٢- الفعل اللغوي الثوري بين المأمول والمتحقق: acte langagière révolutionnaire

تعرضت كبريات أوريكيوني في
كثير من بحوثها إلى أنماط التفاعل
اللفظي الكبرى والصغرى وفصلت
في وظيفة الأفعال اللغوية والأفعال
غير اللغوية، ولكننا لم نعثر لديها،
حسب ما اطلعنا عليه من نتائجها،
على أثر لصفة الثورية ١٥ الملحق
بأشكال الفعل اللغوي المختلفة
بوصفه تفاعلا لفظيا مونولوجيا
منطوقا وهو تفاعل جماعي يشارك
في ترديده عدد كبير من المتلفظين.
لهذا كان لا بد من بيان الأساس
المعرفي لنظرية أفعال اللغة لدى أبرز
مؤسسيها أوستين وسورل ليتسنى
لنا أمر النظر في خصائص الفعل
اللغوي الثوري وأثره الإنجازي.

١,٢- أفعال اللغة بين الوصفية والتقريرية

المقامية المختلفة التي ينجزها ضمن الخطاب» ٢١.

ويعتقد التداوليون عامة أن من شروط نجاح فعل اللغة أن يكون له هدف ٢٢ محدد ويكون موجهاً إلى شخص ما، وأن يفهم ذلك الشخص المخاطب مضمون الملفوظ الذي يؤديه فعل اللغة، أي أن يفهم مقاصد المتكلم ليتفاعل معها.

وتعمل الأفعال الإنجازية في الملفوظ، حسب سورل «على وسم المعنى القار في الجملة وتوليد المقتضيات وتحديد مقاصد المتكلم وقوة الملفوظ المنجزة، لذلك قسم الأفعال إلى أفعال تقريرية، وأفعال وعد، وأفعال توجيه وأفعال تعبيرية، وأفعال تقريرية» ٢٣. كما اعتبر أوستين وسورل أن الأفعال المؤسسية (actes institutionnels) مثل التعميد (baptême) والزواج... إلخ، لها دور مهم في إنجاز أعمال في الواقع وهي تختلف عما سماه بـ «الوهم الوصفي» (...). فهناك بالتالي فرق بين بين الملفوظات التي تصف الواقع (مثل: ينام القط على الحصير) والملفوظات التي تنجز الفعل (مثل: أعدك أنني سأخذك إلى السينما)، فهناك في المثال الأول احتمال صدق الملفوظ أو كذبه بينما لا يحتمل فعل الوعد في المثال الثاني حكم الصدق أو الكذب وإنما النجاح أو الفشل وما يستتبعه من شعور بالفرح أو الحزن ٢٤.

وسواء كان الفعل التلفظي (acte illocutionnaire) ظاهراً كما في

انبثقت نظرية أفعال اللغة/الكلام (acte de langage) من «فكرة أن وظيفة اللغة تتجلى في وصف العالم أقل منها في تسهيل الأعمال (أعرف، ولكن أعرف لأعمل، وفق صياغة روجي باكون)» ١٦. وتقوم بالأساس على فعل اللغة باعتباره أصغر وحدة تكوينية للغة أو الخطاب فـ «هو أداة يوظفها المتكلم للتفاعل مع محيطه بواسطة كلماته، ويسعى إلى إعلام، وحث، وطلب، وإقناع، ووعد... إلخ، مخاطبه أو مخاطبيه بهذه الأداة» ١٧. ويمكن إنجاز عمل ما في الواقع عن طريق فعل اللغة المناسب له وهو ما توصلت إليه محاضرات جان سورل الشهيرة التي تحمل عنوان: كيف ننجز أشياء بالكلمات «Haw to do things with words» ١٨. وقد دافع سورل بذلك عن الخاصية الإنجازية للأوامر والالتماسات والنصائح التي جاء بها أوستن وجعلها تساهم في النهوض بالتداولية اللسانية ١٨.

ويشير عدد من الدارسين إلى أن التداولية قد ولدت سنة ١٩٥٥ في جامعة هارفورد أثناء تقديم جان أوستن لمحاضرات ويليام جيمس، وطرحه المفهوم الجديد لـ «أفعال اللغة» ١٩. وقد أطلق هذا الاسم «التداولية» على تلك العلاقة الرابطة بين العلامات اللغوية ومستخدامها، فهي مذهب لساني يبحث في علاقة اللغة بسياق القول ٢٠ و«يدرس علاقة النشاط اللغوي بمستعمله وطرق وكيفيات استخدام العلامات اللغوية بنجاح والسياقات والطبقات

هؤلاء من أفعال لغة أو أفعال كلام
تؤلف جملاً أو منطوقات (أوستن) أو
نصاً (فان ديك) أو قولاً (موشليير) أو
تلفظاً (أوريكيوني) «٢٥» ، فإن عديد
المبادئ التي وضعها سورل وغرايس
وغيرهما لأنسجام الخطاب ونجاح
عملية التأويل انكشفت ثغراتها ووقع
تجاوزها في كثير من الأحيان .

ومن الجدير بالذكر أن الفعل
اللغوي يمثل - وفق التصنيف
الهرمي الخماسي الذي اقترحته
جماعة جنيف - أصغر وحدة
تكوينية للخطاب وهو ذو طبيعة
مونولوجية^{٢٦} ، يليه في الترتيب
التدخل ثم الرد فالتبادل وأخيراً
التفاعل^{٢٧} .

وينقسم الفعل اللغوي إلى نوعين:
الفعل اللغوي المباشر وهو ما ينجزه
المتكلم من أقوال في مقام مناسب
كالأمر والنهي والاستفهام... إلخ،
والفعل اللغوي غير المباشر وهو عمل
ينجزه المتكلم من خلال فعل لغوي
آخر مثل النهي المترشح عن فعل
الاستفهام كما في الآية الكريمة
(هل أنتم منتهون؟)^{٢٨} والالتماس
المترب عن الاستفهام (هل تناولني
الملح؟)^{٢٩}... إلخ.

ويختلف أسلوب أداء الفعل التلغظي
من شخص إلى آخر ومن مقام إلى
آخر وفق الهدف المحدد من القول،
وطبيعة المتكلم النفسية والموقف
التفاعلي للمتكلمين. فهناك فرق
بين التواصل اللفظي داخل مؤسسة
العمل (الاجتماعات، المقابلة،
التفاعل الشغلي للعمال) والتفاعل

المثال الثاني أو مضمراً كما في
المثال الثالث الآتي: سأخذك إلى
السينما غداً، فإن القوة الأدائية في
المثالين الثاني والثالث أكثر وضوحاً
منها في المثال الأول، إذ ما إن يتم
التوجه إلى المخاطب والتلفظ بفعل
اللغة المناسب الذي يحصل به الفهم
المراد حتى يكتسب قوته الإنجازية
التي هي الوعد في انتظار تحقق
صدق الوعد المنشود .

ولكن نظراً لوجود اعتراضات
حول اعتبار الملفوظات الوصفية
(constatifs) لا تتضمن القوة
الإنجازية المشحونة في الملفوظات
الأدائية (performatifs) تخلى
أوستن عن فكرة التعارض بين
الملفوظين وأوجد تصنيفاً جديداً
لأفعال اللغة يقسم القول بمقتضاه
إلى ثلاثة فئات:

- أفعال قول ننجزها بقول شيء ما
بغض النظر عن المعنى الذي نريد
إيصاله .

- الأفعال المقصودة بالقول التي
ننجزها بقول شيء ما، وبفضل
المقصود من دلالتها .

- أفعال التأثير بالقول التي ننجزها
عن طريق إيقاع أثر ما بذلك القول
في المتلقي .

ورغم اهتمام اللسانيين والتداوليين
«بأفعال الاقتضاء ودلالاتها
واستلزاماتها ومقاماتها، لأن معاني
المنطوقات لا تتأتى لديهم إلا من
خلال وضعيات تواصل فعلية
تتبنى على المداخلات والردود أي
التبادلات بين مشاركين وما ينتجه

في البيت أو المقهى... إلخ.

يتضح من هذا المهاد النظري الموجز أن الفعل اللغوي في جميع أشكال التواصل التفاعلي المنطوق والمكتوب سواء أكان وصفيًا أم تقريرياً من شأنه أن يتضمن شحنة إنجازية ثورية (أو محتوى قضوياً ثورياً) قابلاً للتحقق والتغيير (له أثر قولی أو فعلي أو كلاهما معاً) أو مستلزماً له. لذلك يمكن الاستفادة من دراسة الأفعال اللغوية في الخطاب بتعيين المحتوى القضوي للجملة وتحديد قوة الملفوظ الإنجازية وفهم مقاصد المتكلمين الصريحة منها والضمنية وما يقتضيه مقام التلفظ من معان خاصة وأخرى تداولية.

٢،٢- أثر الفعل اللغوي الثوري

في الواقع العربي

تتمثل طبيعة الفعل اللغوي الثوري في أنه فعل إنجازي على الإطلاق لارتباطه بمقام واضح ورسمه لهدف مشترك محدد، فهو فعل معني بتبليغ المضامين وإيصال المقاصد أو المعان التي يريد المتلفظ تبليغها إلى المتلقي دون انتظار رد أو حاجة إلى تتابع تبادلي في الملفوظ خلافاً لما يلاحظ في بنية المحادثة.

ويتميز الفعل اللغوي الثوري بخصوصيته التفاعلية، فإن كان في ظاهره يبدو خطاباً أحادياً ومونولوجياً (monologal) ٢٩ منطوقاً فهو في جوهره فعل لغوي حوارى متعدد الأصوات.

ويلاحظ المتأمل في أهم الشعارات التي رفعت في عدد من الدول

العربية أثناء اندلاع الثورات العربية اختلاف طبيعة الفعل اللغوي الثوري عن سائر الأفعال اللغوية وهو ما يظهر في المثال الذي أصبح شائعاً في أرجاء المعمورة:

(١) الشعب يريد إسقاط النظام

إذ تتجلى إنجازية هذا الفعل اللغوي التعبيري ٣٠ (expressif) بوضوح من خلال توظيف أسلوب الخطاب غير المباشر الذي ينقل رسالة من الشعب إلى السلطة بصوت الشعب، فهو المتكلم وهو الراوي في الوقت نفسه إذ وقع تقديم الفاعل (الشعب) عن الفعل المضارع (يريد) المتعلق به لأهمية الإسناد في نظر المتكلمين، ذلك أن أصل بنية الجملة هو:

(٢) الشعب إسقاط النظام

فزاد التقديم في إبراز المراد والصدوح به دلالة على إجماع العامة على المطلوب ونبذ واقع الحال، وجاءت أهمية قانون الإخبار ٣١ (Loi d'information) التي لا تحتل الصدق أو الكذب بقدر ما تستلزم الوضوح والإثبات وهو ما ترجمه الخروج إلى الشوارع والاعتصامات والإضرابات وتوقف كل دواليب العمل في البلاد. كما يدفع هذا القانون إلى الفهم بأنه لا يوجد خبر عديم الفائدة أو خالياً من معنى في مثل هذا المقام الجاد، وهنا يتفق قانون الإخبار ومبدأ المناسبة ٣٢ (Principe de pertinence) الذي مفاده أن يكون القول منجزاً بقدر الحاجة غير مغرق بتفاصيل زائدة ولا ينتظر

جهدا كبيرا لتأويله، فيتجانس الخبر ويتناسب والمقام الذي انبثق منه.

ويعتبر من غير المناسب إنجاز الإخبار دون طلب، يعني أن يكون الإخبار، في صيغته المعتادة، محصلة بنية ثنائية: سؤال أو استخبار/ استعلام عن أمر وإجابة أو جواب. إلا أنه في الأمثلة المذكورة ورد على غير انتظام فقد جاء ردا عن تبادل مبتور لا يتضمن استخبارا سابقا من جهة ما عن سؤال مفاده: ماذا يريد الشعب؟.

وواقع الأمر أن الإخبار ورد في شكل قرارات وطلبات رافضة لما آل إليه الأمر في البلاد. كما أن طبيعة الحياد التي أرادها صاحب القرار المتخذ بشأن مصير النظام الحاكم هي التي دفعت المتلفظ إلى تقديم المسند عن المسند إليه، فانتقلت صيغة الجملة من الفعلية إلى الاسمية حسب ما يقتضيه الواسم اللفظي (marqueur illocutoire) من قوة وسم للمعنى القار في الجملة وما يحدثه من فعل تأثير بالقول، إذ أن الفعل الواسم للملفوظ «يريد» لا يفقد قوته الإنجازية بتأخيره عن الفاعل الذي يتحول إلى مبتدأ يخبر عنه الفعل «يريد» وإنما يضاعف درجتها. ولعل في الجملة من الالتفات ما ينأى بها عن المباشرة التي تستدعي أن يقول المتكلمون:

(٣) نحن نريد إسقاط النظام

أما المصدر «إسقاط» فهو المفعول به الذي تستجيب له إرادة الطالب

وموجب ذلك ينأى المعنى عن الحرفية إلى المجاز أي الإطاحة بالنظام الحاكم ومنظومته بالكامل.

وتزيد قوة أسلوب تكرار الفعل اللغوي وترديده في توكيد الطلب والإصرار على إنجاز به بعد أن اتخذ الشعب قراره الحاسم بشأن منظومة الفساد المستشري في دواليب الدولة ذلك أن التكرار أو المعاودة لا ينتج الرتابة والملل ولكنه وُظف كما يقول الجاحظ «لينال من النفوس المنيع» ٣٣ والقلوب القاسية، وتلك هي الغاية الوحيدة من تكرار الرعاية المفردة «يسقط» الموجهة إلى الراعي في الشعار الآتي:

(٤) يسقط يسقط حسني مبارك.

ويفيد تكرار العبارة السابقة تأكيد الخبر وإيقاعه في الأذهان المتمنعة عن قبوله كما رأينا في الجملة (١) الموسومة، في ظاهرها، بالسردية والحياد بينما تبطن في داخلها ذاتية مقصودة نمت عنه المعاناة التي تقرحت في النفوس.

ولئن جاءت أفعال القول في مجملها مراعية مبدئي الكم بأن يكون القول واضحا لا لبس فيه، والنوع (qualité) الذي يعكس اعتقاد القائل في صحة قوله الجازم الذي يحمل مبرراته مشروعية ذلك الاعتقاد، فإن ذلك الفعل المنجز قولاً في مقام الاحتجاج الموازي لتعطيل كل أسباب التواصل واختراق قوانين الخطاب الداعية إلى التعاون لبناء حوار ما، قد أضحى من عداد

المستحيل. وهكذا لما بلغ الأمر حده، بعد تبرير القول بإسقاط النظام، اتسعت دائرة الرفض لتسحب على كل من تلطخت يده بدم أو سرقة لأموال الشعب أو انتهازية ونفاق سياسي، وهو ما أنجزه فعل التلفظ الآتي:

(٥) «dégage يا خُمَاج».

وهو فعل أمر مباشر أراد به المتكلمون الثائرون إنجاز طلب الرحيل باللغة الفرنسية (dégage يعني ارحل) الموجه إلى فئة من أتباع النظام الحاكم والحزب الواحد يصفونها باللهجة العامية بـ «خُمَاج» يعني متعفنين). هؤلاء الاتباع الذين يرى فيهم الثوار دورا رئيسا في البطش والظلم وانتشار الفساد أو السكوت عليه لخدمة المصالح الفردية الضيقة، والمحافظة على منظومة الفساد بتوريث الحكم.

وهكذا يتوارى أمام قوة العصف الشعبي كل خطاب يسعى إلى التهذؤ وكل محاولة إصلاح أو وعد بالإصلاح ويحل محله خطاب القوة الإنجازي الثائر المتواصل في أشكال أخرى تحمل في صميمها مبررات الثورة كما نلاحظ في العبارة الآتية:

(٦) الشعب يريد تطهير البلاد.

وهنا يرتفع سقف المطالب ابتداء بإزالة النظام ورأسه مروراً بإزالة كل مظاهر التعفن في مختلف مجالات الحياة ومنها تطهير سلك

القضاء، ووزارة الداخلية، وصولاً إلى المطالبة بإعدام الرئيس. هذا النهج في النضال اعتمدته المتظاهرون أيضاً في عدد من البلدان العربية التي ارتفع فيها عدد القتلى أكثر وتشبثت فيها الأنظمة القائمة بالسلطة أكثر من أنظمة الدول الأخرى التي سبقتها في الثورة، معولة في ذلك على قوة تدخل جهاز أمن الدولة والمخابرات لإفشال المظاهرات أو الاحتجاجات أو أي حراك فردي أو شعبي. وأمام تعنت الحكام ورفضهم التنازل عن السلطة لم يكتف الثوار بالإطاحة برأس النظام ولكن المطالبة بإعدام الرئيس.

(٧) الشعب يريد إعدام الرئيس.

ومن الواضح أن مقام التلفظ المتمثل في خروج الجماهير المحتجة إلى الشوارع لمواجهة أجهزة أجهزة القمع والاستبداد يقتضي حتما استخدام أسلوب الإيجاز والتلخيص (باختصار الكلمة الجزلة الإيقاعية المعبرة عن المراد/الطلب) والعبارة المقتضبة القابلة للتريد والإنشاد المؤثرة في النفوس والداعية إلى التحريض على المواجهة بتركيز الانتباه على الحدث وما يتفرع عنه من مطالب متباينة تعينها المصادر «إسقاط» و«تطهير» و«إصلاح» و«إعدام»... إلخ، وهي متغيرات اعتمدت في صياغة الشعارات على لازمة لفظية ثابتة تصدرت أبرز الشعارات وهي

«الشعب يريد» والتي نمثلها كالآتي:



تلك المصادر الداعية إلى تقويض البناء وتنقيته من الشوائب تتراوح بين معجمين متناقضين أو حقلين دلاليين إثنين موزعين بين محورين متلازمين يمثل الثاني بديلا للآخر وهو الهدم من أجل البناء. ويمكن ملاحظة الترابط الدلالي في المخطط التأليفي المرسوم أدناه والذي تتعالق فيه مختلف أفعال ألفغة المنجزة عبر الشعارات التي ملأت الشوارع العربية بسبب تلازم المطالب السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي أنجزتها الأفعال التصريحية وأفعال الأمر والزجر:



والملاحظ أن أسلوب تأليف الشعارات المعبرة عن الإرادة الشعبية بعيدا عن الإطناب في القول أو التكلف في الصياغة يحتاج إلى قدر من التلاؤم والانسجام بين الحروف والمقاطع داخل الكلمة والكلمات داخل الجملة حتى إن كلف الأمر إلى المزج بين عبارات من لغات مختلفة (وهو ما لاحظناه في الأمثلة السابقة) شرط أن تخضع إلى شيء من التناغم بين مكوناتها الداخلية وهو ما يعرف بإيقاع الجملة الذي يتحقق بالسجع^{٣٤} والجناس والطباق والمقابلة. فهو ظاهرة صوتية ماثلة في المدون متجلية في المنطوق تتخذ علامات (marques) دالة وقرائن^{٣٥} في الملفوظ المعد للترديد القابل للإنشاد الجماعي.

وقد أسهم إيقاع الخطاب الثوري «المنبعث من الكلمة في بنية حروفها والجملة في تركيب عناصرها والخطاب في انتظامه الشكلي»^{٣٦} في نقل الانفعال إلى المتلقي وإحداث أثر نفسي يكون دافعا للكف عن استخدام القوة المادية التوقف عن ارتكاب مزيد من القتل والدمار.

٣- وظيفة الفعل اللغوي الثوري

تعتبر السببية (causalité) «من التصورات التي يستعملها الناس

١- الحشد والصراع: حشد أكبر للجماهير زاد حدة المواجهة مما أدى إلى مزيد من الخسائر المادية والبشرية.

٢- إرباك الحاكم : مثل انكشاف أمر الحكام وظهور مواطن الفساد بداية المحنة التي ستزيد الإحساس بفقدان الأمل في العودة إلى الوراء لتجنب ما حدث، لذلك تفاقم الفزع وزادت حدته بانقسام القوى المساندة وانسداد الطريق أمام إقناع المحتجين بالعودة والتوقف والعودة إلى بيوتهم.

٣- دك عروش النظام وانهزامه: الإحباط التام واستشعار سوء العاقبة دفع إلى الفرار خارج الوطن(تونس)، وتسليم الحكم للجيش(مصر)، والمواجهة حتى الموت (ليبيا)، في ما تستمر المواجهة للنظام في عدد آخر من الأقطار العربية.

تحقق الفعل التواصل بين الشعب والنظام بعد أن فشلت كل محاولات التهميش والإلغاء للاستمرار في البقاء على سدة الحكم بالقوة والوعود الزائفة. كما أنجزت الثورة ما انفجرت به الحناجر وطالبت به عبر قوة الفعل الثوري اللغوي المساند بالفعل غير اللغوي المتمثل في مواجهة المستبد حتى سقوطه (وهو ما حدث في تونس ومصر) وإعدام الرئيس(ليبيا) وما زالت المطالبة بذلك مستمرة في كل من سوريا واليمن. كما استتبع فعل الاطاحة بالنظام الدعوة إلى

باستمرار لتنظيم واقعهم الفيزيائي والثقافي»٣٧ وهي قانون تحكم إليه عملية الفعل ورد الفعل في الطبيعة والواقع. وقد ارتبطت وظيفة الفعل اللغوي الثوري بقانون السببية بمفهومه الفلسفي الذي يقترب فيه السبب (cause) بالنتيجة (effet)، إذ يساهم السبب الذي قد يكون فعلا أو قولاً أو ظاهرة في نتيجة مترتبة عنه تكون قولاً و/أو فعلاً و/أو حركة.

ونظراً لأهمية أفعال الكلام في التأثير على المتلقي عبر رسائل موجهة ذات قوة إنجازية فاعلة في الواقع فإن دواعي القول كالفساد والاستبداد وقمع الحريات التي مثلت أسباباً ومقدمات منطقية لنتائج محددة لم تستطع آلة القتل أن تحول دونها، كانت دافعا قويا لتحريك الهمم وانفجار الأوضاع وحجة قاطعة في نظر المحتجين بأنه لن يجدي الأمر بعد ذلك نفعا إلا بالإطاحة بذلك النظام مهما كلف الأمر. وهكذا وصلت الرسالة فعلا على أحسن وجه ثم تحولت إلى إثبات فكانت النتيجة المحتمة التي هي تحقق التغيير الشامل لأنظمة كان مجرد التفكير في زوالها من عداد المستحيل.

وهكذا ساهم الخطاب الانفعالي النابع من حركة النفس الجماعية في مزيد تأجيج قوى الشعب المترددة والصامتة بفعل قوته الإنجازية المؤثرة في المتلقي الأمر الذي أدى إلى إحداث ثلاث حركات متتابعة:

حتى استحالة الإصلاح دون صدام
تعتقد الأمر فإن اللغة الهجينة التي
استخدمها عبرت أحسن تعبير
عن تلون الشعب ثقافيا ولغويا
 واجتماعيا.

ورغم ما في ارتباط الهجينة بالحراك
الشعبي الدائر في الشوارع بما
يبرره، فإن اللغة العربية الفصحى
التي قادت الثورات العربية بتصدّرها
للمعجم الثوري وتحريكها للشعوب
العربية والغربية لم تعكس وجهها
المشرق في واقعنا العربي كما يجب
أن يكون لانحباسها القسري في
دائرة التخلف والرجعية التي أورثها
المستعمر في ذاكرة مستعمليها
وغرسها في أفكارهم. وهو ما
يتطلب التفكير بعمق في مستقبل
اللغة الإنجازي (performativité)
بمزيد رفع مستوى الوعي بجاهزية
اللغة العربية وقدرتها على مسايرة
العصر وتشجيع الجهود المساهمة
في دعمها في الداخل والخارج
لدورها التاريخي الحاسم في
مواجهة التحديات وتحريك الواقع
المتشابه والمتماثل للانهايار وتغييره
إلى الأحسن.

الخاتمة

وهكذا مثلت العربية في عبقريتها
وثنائها مثلها في شجاعته فهي
لغة ثائرة ٣٩ متى أريد لها أن تثور،
تمدّنا متى أعوزنا الواقع بمفردات
تناسب مقام التلطف وما يستلزمه
الحال ويستوجبه المقام، فننجز بها
ما شئنا من أفعال كلام وننسج ما
أردنا من أفانين خطاب تهز وجدان

معاناة مواطن الفساد وتقصّيها
وحل الحزب الحاكم ومقاضاة
رموزه الفاسدة بعد إزاحتهم من
مواقعهم وهو ما حدث في(تونس
ومصر وليبيا) ليستعيد المواطن
العربي كرامته المهدورة ويستشعر
الحرية والراحة النفسية بعد أن
كان يعيش في خصاصة ومهانة
ورعب. ويستعيد الإنسان الفرد
شعوره الإنساني بالجدوى ويسترد
دوره الحقيقي في البناء والإنجاز
بعد أن كان محبطاً وملغياً.

وهكذا شارك عامل اللغة الفصحى
إلى جانب اللغة الهجينة في تفاعلها
الحواري وتعددتها اللساني ٢٨
فمثلت لغة الخطاب المستعمل أداة
ثورية فعلت الحوار في الوسط
الاجتماعي في أكثر من بلد عربي
وأسهمت بذلك في رسم مستقبل
شعوب المنطقة العربية أكثر من
تأثيره في بلدان أجنبية أخرى
لتقارب الأوضاع العربية من حيث
طبيعة الحكم وانتشار الفساد
والاستبداد وتقدم دول الغرب
اقتصاديا وسياسيا عن الدول
العربية.

ولا يمكن أن نتحدّث عن تقدم
لدى الغرب دون انتباه إلى نضج
الخطاب النقدي والحجاجي
العربي وليس أدل على ذلك من
تنوع المناخ الحواري بين طرازات
من المجتمع وفي مقامات مختلفة:
في المقهى، والمصنع، والمستشفى،
والمدرسة، ووسائل الإعلام...
ولئن جاءت صحوة المواطن العربي
لتغيير أوضاعه المأساوية متأخرة

الحاقدين والمعتدين.

الهوامش:

١ - ابن جني : «أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات (...) وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل» الخصائص ج٢، تحقيق محمد علي النجار، بيروت/ لبنان دار الهدى للطباعة والنشر، ص٤٧.

٢ - أحمد خليل (١٩٨١): دور اللسان في بناء الإنسان عند زكي الأرسوزي، دمشق، دار السؤال للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ص١١٠.

٣ - م. دور اللسان في بناء الإنسان عند زكي الأرسوزي، ص١٥٨.

٤ - م. ن. ص. ٩٣.

٥ - م. ن. ص. ٨٨.

٦ - أبو الفتح عثمان بن جني: المنصف (١٩٥٤): تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، بيروت: شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج١، ص١٤٣.

٧ - ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق وتدقيق وشرح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض، ص٢٩٤.

٨ - مثنى علوان الزبيدي (٢٠٠٥، ص٤٨) نقلا عن « المعرب من الكلام الأعجمي على حروف المعجم» للجواليقي

٩ - الشيخ مثنى علوان الزبيدي (٢٠٠٨) مختصر عن الجانب اللغوي عند الإمام القرطبي في تفسيره «الجامع لأحكام

المتكلمين وتأسر قلوب السامعين. فهي منفحة غير منغلقة، وهي لغة للحرب ولغة للسلم، لغة للولاء ولغة للثورة والعصيان لا تتكفى على ذاته ولا تجبن متى تمسك بها مستعملوها.

فهي لغة ثورية لأنها مثلت المداد الذي نظم به شعر الحرب والرفض منذ الجاهلية حتى العصر الحديث، منذ «لامية العرب» للشنفرى إلى «وتريات» مظفر النواب و«أسفار» معين بسيسو و«ممنوعات» نزار قباني... فكانت حداً قاطعا للعدو ووقوداً مؤججا للنفوس الرافضة للظلم والطاغوت التائقة للحرية والتحرر من المستعمر الأجنبي والإطاحة بالحاكم الجائر المستهين بشعبه.

وإذا كانت العربية مادة الخطاب بجميع أنماطه، عصية على الدعاة بشجاعته وملائمتها لمقتضى الحال ومستلزمات المقام، تحمل في داخلها بذور حصانتها ولا تكلف النفس إلا وسعها، فإنها لا يمكن أن تعيش بمعزل من أهلها ولا تنمو بإقصائها أو «تأجيلها» أو إغفالها، وإنما تحيا بحياتهم التواصلية وتزدهر بارتفاع سقف حاجاتهم وتنوع مصالحهم والإبقاء غيرتهم وحرصهم على هويتهم.

إنها تشير إلى أهلها دوما لتذكّرهم بأنه كلما أريد لها أن تخمد وتندثر أوقد لها الزمان مشعلا من نور لتضيء درب الحائرين في ظلمة الليل الحالك وتكتوي بلضائها قلوب

- ١٨ - م.ن.ص. ٢٠
- ١٩ - م.ن.ص. ٢٠
- ٢٠ - يكون السياق (contexte) قولياً (verbal) تمثله جملة القرائن اللفظية التي توضح المعنى المقصود وتدل في نص القول على العمل الغوي المنجز، أو مقامياً (situationnel) ويقصد به تلك الوضعية الملموسة التي توضح من خلالها مقاصد المتكلمين وهويتهم وكل ما تحتاجه عملية الفهم. وإلى هذا المعنى نميل في فهم مصطلح السياق أو المقام الذي يعرفه محمد بن عياد بأنه تلك «الوضعية الملموسة التي فيها يجري الخطاب وأنتج، وهي وضعية تضم زمان القول ومكانه وهوية المتخاطبين، وعموماً كل ما نحتاج إلى معرفته لفهم القول وحسن تقديره» المقام في الأدب العربي، صفاقس: مطبعة التفسير الفني، ٢٠٠٤، ص ٢٨.
- ٢١ - مسعود صحرأوي (٢٠٠٥): التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص ٥.
- ٢٢ - Les événements de communication sont définis d'abord sur la base de critères «externes», c'est-à-dire situationnels (nature et destination du site, nature du format participatif, nature du canal, but de l'interaction, degré de formalité et de planification de l'échange, degré d'interactivité.
- القرآن، إشراف الأستاذ الدكتور عبد العزيز حاجي ٩١٤٢٩-ص ٤٦. نقلاً عن: المظهر في علوم اللغة (١/٤٨٢). شبكة الألوكة.نت
- ١٠ - يرى الكوفيون أن أصل الاسم من السمة ورأي البصريين هو الأصح حسب رأي العلماء.
- ١١ - م.ن.ص. ٤٦٠.
- ١٢ - أبو القاسم محمد بن عبد العزيز الكلاعي الإشبيلي (ق. ٦٠): إحكام صناعة الكلام (١٩٦٦) تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص ٢٢٩، ٢٣٠.
- ١٣ - عيسى أمين صبري: العربية.. لغة الدين والدنيا: http://www.fustat.com/adab/arabiyah_sabri.shtml
- ١٤ - وحي القلم (٢٠٠٢)، المكتبة العصرية، ج/٣، ص ٣٣٠-٣٤.
- ١٥ - نسبة إلى الثورة: (Révolution) وهي عملية الانقلاب على نظام معين وتغييره تماماً من الأساس. وهو في قاموس اللغة الفرنسية «Le Dictionnaire de la langue française»: تغيير النظام السياسي على إثر عمل قسري: «Changement d'un régime politique à la suite d'une action violente».
- <http://www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/revolution>
- ١٦ - <http://fr.wikipedia.org/> - ١٦. acte de langage, P
- ١٧ - م.ن.ص. ١٠

وَيَصِدِّكُمْ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَعَنِ الصَّلَاةِ ۖ
فَهَلْ أَنْتُمْ مُنْتَهُونَ ﴿٩﴾

٢٩ - للخطاب المونولوجي مفهوم موسع
فهو خطاب موجه إلى سامع ولكن لا
يسمح فيه بالتناوب في الأقوال. ينظر:

Catherine Kerbrat-
Les Orecchioni (١٩٩٨):
.interactions verbales. Tome I
3ème éd Armand Colin, Paris.
١٦، ١٧، ١٥. P

٣٠ - الأفعال التعبيرية - حسب سورل-
«تعبّر عن الموقف الذهني والانفعالي
للمتكلم بشأن وضع معين، كالتأسي
والاعجاب...» أسلوبية الوصف والحوار،
صفاقس، مطبعة التفسير الفني، ٢٠٠٣،
ص ١٤٨.

٣١ - يراجع حول قوانين الخطاب:

Dominique
Maingueneau (١٩٩٠):
Pragmatique pour le discours
١٠٢. littéraire, Bardas, Paris. P

٣٢ - التداولية اليوم: علم جديد في
التواصل، ص ١٨٦، ويضع عامر الحلواني
مصطلح «الإفادة» مقابل المصطلح
الغربي (pertinence) وهو الذي يكون
فيه «الملفوظ أكثر تناسبا مع مقاصد
المتلفظ من الإخبار كلما كان اسهامه
في المحادثة لا يتجاوز الكم المطلوب،
بما يقصي الكلام الذي لا يؤدي مقصدا
إخباريا ما» أسلوبية الوصف والحوار،
ص ١٣٤، ١٣٣.

٣٣ - محمد الصغير البناي (١٩٨٦):
لنظريات اللسانية والبلاغية عند العرب،
دار الحداثة، ط ١، بيروت. نقلا عن
الجاحظ: الحيوان، ج ١، ص ٢٧٤/٨

etc (Catherine Kerbrat-
Orecchioni et Véronique
Traverso : Types d'interactions
et genres de l'oral. Langues
GRIC, CNRS-Université, ١٣٥
Lyon ٤٣. P. ٢)

٢٣ - آن روبول و جاك موشليير: التداولية
اليوم: علم جديد في التواصل (٢٠٠٣)،
سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني،
المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة
للنشر والتوزيع، ط ١، لبنان. ص ١٩٥.

٢٤ - [http:// fr.wikipedia.org/](http://fr.wikipedia.org/) -
٢. acte de langage. P

٢٥ - الطاهر الجزيري (٢٠١١): الحوار
في الخطاب: دراسة تداولية-سردية
في نماذج من الرواية العربية الجديدة،
مطبعة آفاق للطباعة والنشر والتوزيع،
الكويت، ص ٤١ وما بعدها.

Jacques Moeschler - ٢٦
Argumentation et (١٩٨٥):
conversation: éléments pour
une analyse pragmatique de
discours. Hatier-crédif, Paris.
٨١. P

Kerbrat-Orecchioni - ٢٧
La Catherine (١٩٩٦):
conversation. memo, Seuil.
٣٦. Paris. P

- يراجع هذا الموضوع في
أطروحتنا: الطاهر الجزيري (٢٠١١)،
ص ٥٩ وما بعدها.

٢٨ - قال الله تعالى في سورة المائدة -
الجزء ٧ - الآية ٩١ :

﴿إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَنْ يُوقَعَ بَيْنَكُمْ
الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ فِي الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ

الفصحى بالذات، فهي التي حالت دون ذوبان المغرب في فرنسا، إن الكلاسيكية العربية هي التي بلورت الأصالة الجزائرية، وقد كانت هذه الكلاسيكية العربية عاملاً قوياً في بقاء الشعوب العربية! نظام الدين إبراهيم أوغلو: فضائل اللغة العربية وعلومها وكيف يمكن تعلمها، مجلة: (الفصحى لغة القرآن: أنور الجندي/ص ٣٠٤)

http://www.fustat.com/اداب/nizamettin_١٢_٠٧_shtml

- المصادر المراجع:

- بالعربية:

● ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق وتدقيق وشرح أحمد الحوفي وبدوي طبانة، منشورات دار الرفاعي، الرياض.

● ابن جني، أبو الفتح عثمان: المنصف (١٩٥٤): تحقيق إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ج١، بيروت

● ابن جني: الخصائص ج٢، تحقيق محمد علي النجار، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، لبنان.

● بن عياد، محمد (٢٠٠٤): المقام في الأدب العربي، صفاقس: مطبعة التسفير الفني، تونس.

● البناني، محمد الصغير (١٩٨٦): النظريات اللسانية والبلاغية عند العرب، دار الحداثة، ط١، بيروت.

● أوغلو، نظام الدين إبراهيم: فضائل

٣٤ - السجع لغة من: «سجع الرجل سجعاً، إذا تكلم بكلام له فواصل، كفواصل الشعر، والحمام تسجع، وهي سواجع وسجّع» إحكام صنعة الكلام، ص ٢٣٥.

ويمثل السجع مبحثاً من مباحث الإيقاع في النثر. وتستوجب دراسة الإيقاع النظر في تصارييف الكلام من إعلال وإدغام وإبدال، إذ أن الإيقاع يحرر الانسان من حدود المكان والزمان فيلجأ إلى اللغات الأخرى ليأخذ منها ما يناسب مقتضى الحال. أما السجع: «سجع الرجل سجعاً، إذا تكلم بكلام له فواصل، كفواصل الشعر، والحمام تسجع، وهي سواجع وسجّع» إحكام صنعة الكلام، ص ٢٣٥.

٣٥ - الطاهر الجزيري (٢٠٠٩): علامات الإيقاع في الحوار الروائي: رواية الأرجوحة لمحمد الماغوط، نموذجاً، مجلة رحاب المعرفة ع٧٢، تونس، ص ٦١.

٣٦ - الطاهر الجزيري (٢٠٠٩): علامات الإيقاع في الحوار الروائي: رواية «الأرجوحة» لمحمد الماغوط، نموذجاً، مجلة رحاب المعرفة ع٧٢، ص ٨٤.

٣٧ - محمد غاليم (١٩٨٧): التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: دار توبقال للنشر ط١، سلسلة المعرفة اللسانية، ص ٦٩ نقلاً عن: ليكوف وجونسون (١٩٨٠)

٣٨ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي (٢٠٠٩): ترجمة محمد برادة، رؤير للنشر والتوزيع، ط١، مصر، ص ١٣٣.

٣٩ - يقول المفكر الفرنسي جاك بيرك: «إن أقوى العوامل التي قاومت الاستعمار الفرنسي في المغرب هي اللغة العربية، بل اللغة العربية الكلاسيكية

القرآن» تأليف، إشراف الأستاذ الدكتور عبد العزيز حاجي ٩١٤٢٩.

● صبري، عيسى أمين: العربية.. لغة الدين والدنيا: مجلة الفسطاط:

http://www.fustat.com/adab/arabiyah_sabri.shtml

● صحراوي، مسعود (٢٠٠٥): التداولية عند العلماء العرب: دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

● غالي، محمد (١٩٨٧): التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم: دار توبقال للنشر ط١، سلسلة المعرفة اللسانية. - بالأجنبية:

[http:// fr.wikipedia.org/ .1](http://fr.wikipedia.org/ .1) .acte de langage

٢. Kerbrat-Orecchioni, Catherine et Véronique Traverso: Types d'interactions et genres de l'oral. Langues GRIC, CNRS-Université, ١٣٥, Lyon.

٣. Kerbrat-Orecchioni, Catherine Les interactions verbales. Tome I ٢ème éd Armand Colin. Paris

٤. Kerbrat-Orecchioni, Catherine La conversation, memo. Seuil, Paris

٥. Moeshler, Jacques Argumentation et conversation: éléments pour

اللغة العربية وعلومها وكيف يمكن تعلمها، مجلة الفسطاط: http://www.fustat.com/adab/shtml.07_12_nizamettin

● الإشبيلي، أبو القاسم محمد بن عبد العزيز الكلاعي (ق.٦): (١٩٦٦) أحكام صناعة الكلام تحقيق محمد رضوان الداية، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

● باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي (٢٠٠٩): ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، ط١، مصر

● الجزيري، الطاهر (٢٠١١): الحوار في الخطاب: دراسة تداولية- سردية في نماذج من الرواية العربية الجديدة، مطبعة آفاق للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت

● الجزيري، الطاهر (٢٠٠٩): علامات الإيقاع في الحوار الروائي: رواية الأرجوحة «لمحمد الماغوط أنموذجاً، مجلة رحاب المعرفة، تونس.

● عامر الحلواني (٢٠٠٣): أسلوية الوصف والحوار، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس

● خليل، أحمد (١٩٨١): دور اللسان في بناء الإنسان عند زكي الأرسوزي، دار السؤال للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، دمشق.

● روبول، آن و موشلير، جاك: التداولية اليوم: علم جديد في التواصل (٢٠٠٣)، سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، المنظمة العربية للترجمة، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط١، لبنان.

● الزبيدي، الشيخ مثى علوان (٢٠٠٨): مختصر عن الجانب اللغوي عند الإمام القرطبي في تفسيره «الجامع لأحكام

مفردات من ثلاث لغات مختلفة أم أن وقع الحال والمقام والمصير الذي آل إليه حال العربية أنها أضحت تحتل الاتساع أكثر مما يُحتمل. وهل حققت أفعال اللغة غير المباشرة ما عجزت عنه أفعال اللغة المباشرة والأفعال الوصفية ما لم تحققه الأفعال التقريرية من حيث الإنجازية performativité ودرجة قوتها التلفظية force illocutoire لكي نتحدث عن لغة تحمل أسباب حصانتها في لا وعي المواطن العربي وهي بذلك عصية عن كل محاولة للتهميش ما دامت تعتبر «مستودعا للذكريات» و«مراقبة للخلاص»؟

هذه الأسئلة وغيرها استلزمت تقصي عينات من شعارات الثورة ودراستها تداوليا في واقعها العربي، مع محاولة إيجاد تأويل خاص لها وآخر عام.

une analyse pragmatique de discours. Hatier- crédif. Paris

M a i n g u e n e a u ، . ٦
D o m i n i q u e (١٩٩٠) :
Pragmatique pour le discours
littéraire. Bardas. Paris

ملخص بحث بعنوان: ثورية اللغة العربية

إن معاينة الواقع «التداولي» العربي اليوم تلفظيا (من جهة أفعال اللغة) وما يحدث من مزج بين الألفاظ العربية والأجنبية في مساحات الصراع الواسعة مدعاة للتساؤل عن الشرعية اللغوية لما قيل وما يجوز أن يقال في ذلك الحيز العربي الضيق.

فهل يجوز الاتساع في استخدام اللغة إلى درجة الهجنة التي تختلط فيها المعاجم لتجد في الجملة الواحدة ثلاث

ARCHIVE
<http://Archivebe.com>

القراءات القرآنية فوائدها في اللغة والأدب (2-2)

بقلم: د. محمد قاسم حسين *

ثالثاً: فوائد تنوع القراءات: لتنوع القراءات فوائد عظيمة، وغايات نبيلة، ومقاصد جليلة، نعرف القليل منها، ويخفى علينا جُلّها ؛ لأن عند الله وحده تمام مرادها وسأخص بالذكر في هذا الموضع - جانبين مهمين من هذه الفوائد هما: الجانب التشريعي، والجانب اللغوي.

أولاً: الجانب التشريعي في تنوع القراءات: للجانب التشريعي في تنوع القراءات وجوه كثيرة منها ما يخص الأمة الإسلامية، ومنها ما يُعنى بالأحكام الفقهية، ومنها ما يختص بالتفسير، ومنها ما يتعلق بأمور العقيدة.

أولاً: ما يخص الأمة الإسلامية: (أ) فمن فوائد تنوع القراءات بالنسبة للأمة الإسلامية: التسهيل والتهوين والتخفيف على الأمة الإسلامية عامة، والأمة العربية خاصة، لأن العرب كانوا قبائل شتى مختلفة اللهجات والنبرات والأصوات، وطريقة الأداء، وكانت بعض القبائل تشتهر ببعض الألفاظ تطلقها على مدلولات خاصة بها وحدها دون سواها، فلو حملوا جميعاً على النطق بقراءة واحدة لشق عليهم تطبيق ذلك، فكان من رحمة الله أن أنزل لهم القرآن على أحرف سبعة، وقراءات متعددة حتى يسهل على أهل كل قبيلة منهم قراءة القرآن بالحرف الذي يناسب نشأتهم اللغوية.

والدليل على ذلك جاء في حديث أبي بن كعب، قال: "كنت في المسجد، فدخل رجل يصلي فقرأ قراءة أنكرتها عليه، ثم دخل رجل آخر فقرأ قراءة سوى قراءة صاحبه فمرّهما رسول الله (صلى الله عليه وسلم) فقرأ، فحسن النبي (صلى الله عليه وسلم) شأنهما فسقط في نفسي

* أكاديمي من مصر مقيم في الكويت.

من التكذيب إذ كنت في الجاهلية، فلما رأى رسول الله ما قد غشيني ضرب في صدري، ففضت عرقاً، وكأنما أنظر إلى الله - عز وجل - فرقاً.

فقال لي يا أباي: أرسل إليّ أن أقرأ القرآن على حرف فرددت إليه: أن هوّن على أمتي، فرد إليّ ثانية: اقرأه على حرفين، فرددت إليه: أن هوّن على أمتي، فرد إليّ الثالثة: اقرأ على سبعة أحرف ولك بكل ردة رددتها مسألة تسألنيها، فقلت: اللهم اغفر لأمتي، اللهم اغفر لأمتي، وأخرت الثالثة ليوم يرغب إليّ الخلق حتى إبراهيم (عليه الصلاة والسلام) (٧١).

والحديث السابق نستدل به على التالي:

١- بالرغم أن العرب لغتهم العربية لكن كان لكل مجموعة منهم لهجة معينة تحوي كل لهجة كلمات ذات مدلولات خاصة تميزهم عن غيرهم من العرب، ولهذا أنكر أبي على الرجلين قراءتهما للقرآن، لقراءتهما بحرفين غير الحرف الذي يقرأ به.

٢- لقد قرأ الرسول (صلى الله عليه وسلم) القرآن الكريم على سبعة أحرف ومن هنا نشأت القراءات المتعددة التي بلغت عشر قراءات متواترة بخلاف القراءات الشاذة.

وهنالك الكثير من عامة الناس يخلط بين الأحرف السبعة والقراءات السبع، فالقراءات تختلف

عن الأحرف، وقد وهم بعض الناس أن القراءات هي المرادة بقول النبي (صلى الله عليه وسلم) (أنزل القرآن على سبعة أحرف) (٧٢) قال ابن الجزري: "وينبغي ألا يتوهم متوهم أن الحديث منصرف إلى قراءة سبعة من القراء الذين ولدوا بعد التابعين؛ لأنه يؤدي إلى أن يكون الخبر متعرياً عن الفائدة إلى أن يولد هؤلاء الأئمة السبعة فيؤخذ عنهم القراءة ٠ ويؤدي أيضاً إلى أن لا يجوز لأحد من الصحابة أن يقرأ إلا بما يعلم أن هؤلاء السبعة من القراء إذا ولدوا وتعلموا اختاروا القراءة به" (٧٣) وأوضح ابن تيمية هذا الإشكال فقال: "لا نزاع بين العلماء المعتبرين أن الأحرف السبعة ٠ ليست قراءات القراء السبعة

المشهورة، بل أول من جمع ذلك ابن مجاهد، ليكون ذلك موافقاً لعدد الحروف التي أنزل عليها القرآن، لا لاعتقاده واعتقاد غيره من العلماء أن القراءات السبع هي الحروف السبعة (٧٤) والدليل على أن القراءات غير الحروف، كما نعلم أن الحروف سبعة، والقراءات وصل عددها إلى عشر قراءات ثم إلى أربع عشرة قراءة بخلاف القراءات الشاذة الأخرى أي لم يتوقف عدد القراءات عند السبعة.

والمستفاد من الحديث السابق أيضاً، ٣. حب النبي (صلى الله عليه وسلم) لأمته، ورأفته بهم، إذ طلب من ربه أن يكثر له من أحرف القراءة حتى يسهل الأمر على أمته، وكذلك خوفه عليهم حين طلب من ربه في

المسألتين أن يغفر الله لهم، وأرجأ دعوته الثالثة ليوم القيامة شفاعاً لأُمته.

ومن مظاهر التخفيف المستفادة من تنوع القراءات بالنسبة للأمة سهولة الحفظ، وتيسير النقل ؛ لأن اختلاف كلمة في قراءة أسهل وأيسر من اختلاف جملة أو زيادة آية، ذكر ذلك ابن الجزري فقال:

"ومنها سهولة حفظه وتيسير نقله على هذه الأمة، إذ هو على هذه الصفة من البلاغة والوجازة، فإنه من يحفظ كلمة ذات أوجه أسهل عليه وأقرب إلى فهمه وأدعى لقبوله من حفظه جملاً من الكلام تؤدي معاني تلك القراءات المختلفات لا سيما فيما كان خطه واحداً فإن ذلك أسهل حفظاً وأيسر لفظاً" (٧٥)

(ب) ومما يخص الأمة من فوائد تنوع القراءات إعظام الأجر لعلماء هذه الأمة لما يبذلون من عظيم الجهد في تتبع معاني هذه القراءات وأحكامها وتوجيهها، "ومنها إعظام أجور هذه الأمة من حيث إنهم يفرغون جهدهم ليلغوا قصدهم في تتبع معاني ذلك واستنباط الحكم والأحكام من دلالة كل لفظ، واستخراج كمين أسرارهِ، وخفي إشاراته، وإنعامهم النظر وإمعانهم الكشف عن التوجيه والتعليل والترجيح، والتفصيل بقدر ما يبلغ غاية علمهم، ويصل إليه نهاية فهمهم) فاستجاب لهم ربهم أنى لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو

أنثى) (٧٦) والأجر على قدر المشقة (٧٧).

(ج) ومن فوائد تنوع القراءات للأمة الإسلامية بيان فضل أمة الإسلام وشرفها على سائر الأمم وذلك من حيث تلقيهم كتاب ربهم هذا التلقي، وإقبالهم عليه هذا الإقبال، والبحث عن لفظة لفظة، والكشف عن صيغة صيغة، وبيان صوابه، وبيان تصحيحه، وإتقان تجويده، حتى حموه من خلل التحريف، وحفظوه من الطفيان والتطيف، فلم يهملوا تحريكاً ولا تسكيناً، ولا تفضيماً ولا ترفيقاً، حتى ضبطوا مقادير المدات وتفاوت والإمالات، وميزوا بين الحروف بالصفات، مما لم يهتد إليه فكر أمة من الأمم، ولا يوصل إليه إلا بإلهام بارئ النسم (٧٨).

(د) ومن فوائد تنوع القراءات بالنسبة للأمة الإسلامية اتصال سند هذه الأمة في قراءات القرآن حيث تقوم هذه القراءات على صحة السند في الرواية عن طريق المشافهة وهذا السند شرف عظيم لهذه الأمة حيث يربطها بالسند الإلهي لهذا الكتاب العزيز "ومنها ما ادخره الله من المنقبة العظيمة، والنعمة الجليلة الجسيمة لهذه الأمة الشريفة، من إسنادها كتاب ربها، واتصال هذا السبب الإلهي بسببها خصيصة الله تعالى هذه الأمة المحمدية، وإعظاماً لقدر أهل هذه الملة الحنيفية، وكل قارئ يوصل حروفه بالنقل إلى أصله، فمن لم يكن من الفوائد إلا هذه

الفائدة الجليلة لكفت، ولو لم يكن من الخصائص إلا هذه الخصيصة لوفت" (٧٩) واتصال سند القراءات في هذه الأمة يرجع إلى أن "قراءة اللفظ الواحد بقراءات مختلفة مع اتحاد خطه وخلوه من الشكل والنقط متوقف على السماع والتلقي والرواية بل بعد نقط المصحف وشكله ؛ لأن الألفاظ التي اختلفت قراءتها إنما نقطت وشكلت على وجه واحد بل تزال باقي الأوجه متوقفة على السند والرواية إلى يومنا هذا (٨٠)

ثانياً: ما يتعلق بالأحكام الفقهية: ومن أمثلة ذلك:

أ- بيان حكم من الأحكام المجمع عليها: أي تأتي قراءة من هذه القراءات توافق رأياً أجمع عليه الفقهاء، وذلك كقراءة سعد بن أبي وقاص -رضي الله عنه - وغيره، في قول الله عز وجل: (وإن كان رجل يورث كلالة أو امرأة وله أخ أو أخت فلكل واحد منهما السدس) (٨١)

قرأ سعد: (وله أخ أو أخت من أم) (٨٢) بزيادة لفظ (من أم) فتبين بها أن المراد بالأخوة في ذلك الحكم الأخوة للأم دون الأشقاء ومن كانوا لأب، وهذا أمر مجمع عليه" (٨٣) ونقل لنا ابن المنذر وغيره الإجماع على ذلك، فقال ابن المنذر (٣١٨هـ) "وأجمعوا أن مراد الله عز وجل في الآية التي في أول سورة النساء الأخوة من الأم، والتي في آخرها الأخوة من الأب والأم" (٨٤) .

ب- الجمع بين حكمين مختلفين أي أن لكل قراءة من القراءتين حكم شرعي، ومجموع القراءتين يؤدي إلى الجمع بين هذين الحكمين من غير تعارض بينهما، وذلك كقوله تعالى: (فاعتزلوا النساء في الحيض ولا تقربوهن حتى يطهرن) (٨٥) " فقد قرئت كلمة (يطهرن) بقراءتين مختلفتين، إحداهما (يطهرن) بتخفيف الطاء، والأخرى بتشديدها (يطهرن)" (٨٦)

والملاحظ أن قراءة التشديد تدل على معنى المبالغة في الطهارة ؛ لأن زيادة المبنى تؤدي إلى زيادة المعنى، فمجموع القراءتين حقق حكمين شرعيين متكاملين:

أحدهما: أن الحائض لا يقربها زوجها حتى ينقطع دم حيضها، وهذه دلالة قراءة التخفيف.

والثاني: أن الحائض لا يقربها زوجها حتى ينقطع دمها، وتزيد عليه التطهر، وهو الاستنجاء أو الوضوء أو الاغتسال على اختلاف بين الفقهاء، أي أن قراءة التشديد أضافت لقراءة التخفيف وجوب غسل الموضع أو كافة الجسم، فالقراءتان متكاملتان، وجمعتهما حكمين لا بد من توفرهما قبل إتيان المرأة الحائض. قال ابن الجزري في هذا الصدد: " ما يكون للجمع بين حكمين مختلفين كقراءة (يطهرن) و (يطهرن) بالتخفيف والتشديد ينبغي الجمع بينهما وهو أن الحائض لا يقربها زوجها حتى تطهر بانقطاع حيضها وتطهر بالاغتسال". (٨٧)

غسل الرجلين عند الوضوء وذلك هو الأصل كما دلت قراءة الجرح على جواز مسح الرجلين عند الوضوء وذلك لمن لبس الخف وهذه رخصة كما علمنا إياها رسولنا الكريم (()). فالحكماء جائزان لمن يستحق *

د- ترجيح أحد حكمين يختلف فيهما أى تأتى إحدى القراءتين بدلالة إضافية تفيد ترجيح حكم على آخر من أحكامنا الفقهية، ومثال ذلك قوله تعالى: (فكفارته إطعام عشرة مساكين من أوسط ما تطعمون أهليكم أو كسوتهم أو تحرير رقبة) (٩١) وردت قراءة (أو تحرير رقبة مؤمنة) بزيادة لفظ (مؤمنة)، فكان فيها ترجيح لاشتراط الإيمان في الرقبة التي طلب تحريرها، وهذا يؤيد مذهب من ذهب بذلك من أهل العلم، قال ابن الجزري: "ومنها ما يكون مرجحاً لحكم يختلف فيه كقراءة (أو تحرير رقبة مؤمنة) في كفارة اليمين فكان فيها ترجيح لاشتراط الإيمان فيها كما ذهب إليه الشافعي وغيره، ولم يشترطه

أبو حنيفة (رحمه الله) (٩٢)

ثالثاً: ما يختص بأمر العقيدة: ومنها توضيح عقيدة أساسية في أصل الدين، والعقيدة المراد توضيحها هنا هي رؤية الله يوم القيامة، والسؤال هنا: هل ستتحقق رؤية المؤمنين لربهم يوم القيامة؟ فقد ضلت فرق كثيرة عندما نفت رؤية المؤمنين لله يوم القيامة، أما

ج- الدلالة على جواز أحد حكمين شرعيين أى أن كل قراءة من القراءتين تدل على حكم شرعي غير الآخر، والحكماء جائزان، كل فى موضعه ووقته.

ومثال ذلك قوله تعالى: (يأيها الذين آمنوا إذا قمتم إلى الصلاة فاغسلوا وجوهكم وأيديكم إلى المرافق وامسحوا برؤوسكم وأرجلكم إلى الكعبين) (٨٨) * فقد قرئت كلمة (أرجلكم) في الآية السابقة بقراءتين مختلفتين: إحداهما بالنصب، والأخرى بالجرح، " فقرأ ابن كثير وحزمة وأبو عمرو وعاصم في رواية عنه: (وأرجلكم) خفضاً، وقرأ نافع، وابن عامر، والكسائي، وعاصم في رواية عنه (وأرجلكم) نصباً " (٨٩) فقراءة النصب تفيد وجوب غسل الرجلين، لأنها تكون معطوفة على (وجوهكم) فتأخذ حكمها، والوجوه من الأعضاء التي يجب غسلها عند الوضوء.

وأما قراءة الجرح فتدل على جواز مسح الرجلين؛ لأنها تكون معطوفة على الرؤوس فتأخذ حكمها، والرؤوس من الأعضاء التي تمسح عند الوضوء، قال ابن الجزري: " ما يكون لأجل اختلاف حكمين شرعيين كقراءة (وأرجلكم) بالخفض والنصب فإن الخفض يقتضى فرض المسح، والنصب يقتضى فرض الغسل، فيبينهما النبي (()) فجعل المسح للابس الخف، والغسل لغيره " (٩٠).

فقراءة النصب دلت على وجوب

فاسعوا إلى ذكر الله) (٩٨)
 وقرئت الآية السابقة بقراءة أخرى
 وهي (فامضوا إلى ذكر الله) (٩٩).
 فقراءة (فاسعوا) توهم أن المراد
 السرعة في المشي إلى صلاة
 الجمعة، فجاءت قراءة (فامضوا)
 لتزيل هذا الإيهام وتفسر معنى
 (فاسعوا) بدلالاتها على المشي المعتاد
 من غير إسراع، قال ابن الجزري:
 "ومنها ما يكون لإيضاح حكم
 يقتضى الظاهر خلافه كقراءة
 (فامضوا إلى ذكر الله) فإن قراءة
 (فاسعوا) يقتضى ظاهرها المشي
 السريع وليس كذلك، فكانت القراءة
 الأخرى موضحة لذلك، ورافعة لما
 يتوهم منه" (١٠٠)

ومما يؤيد ذلك التفسير المستمد
 من قراءة (فامضوا) قول الرسول
 (صلى الله عليه وسلم): (إذا ثوب
 بالصلاة فلا يسع أحدكم ولكن
 يمشى، وعليه بالسكينة والوقار)
 (١٠١) فقراءة (فامضوا) جاءت
 مفسرة لقراءة (فاسعوا) وبيئت أن
 المراد مجرد الذهاب والمشي المعتاد
 فقط.

**ثانياً: الجانب اللغوي فى تنوع
 القراءات:** لتنوع القراءات فوائد
 جلية، ومنها فوائد نحوية، وفوائد
 بلاغية، وفوائد لغوية تشمل إزالة
 إيهام بعض الكلمات والكشف
 عن معاني بعض الألفاظ الغريبة
 منها، ومن أمثلة ذلك:

أولاً: ما يختص بعلم النحو: ومن ذلك
 بيان صحة لغة من لغات العرب، "
 اختلف نحاة البصرة والكوفة حول

عن عقيدة أهل السنة والجماعة
 فقد أثبتوا تلك الرؤية، وأقروا بها،
 ومما استدلوا به على صحة رأيهم
 قوله تعالى: (وإذا رأيت ثم رأيت
 نعيماً وملكاً كبيراً) (٩٣)

في قراءة أخرى لهذه الآية بفتح
 الميم وكسر اللام (ومَلِكاً)، والملك
 الذي يرى مع نعيم الجنة هو الله
 جل جلاله. ذكر ذلك ابن الجزري
 بقوله: "ومنها ما يكون حجة لأهل
 الحق ودفعاً لأهل الزيغ كقراءة
 (ومَلِكاً كبيراً) بكسر اللام وردت
 عن ابن كثير وغيره، وهي أعظم
 دليل على رؤية الله تعالى في الدار
 الآخرة" (٩٤).

ومما يؤيد رأى أهل السنة والجماعة
 في ثبوت الرأى القائل برؤية الله
 يوم القيامة، قوله تعالى: (وجوه
 يومئذ ناضرة إلى ربها ناظرة)
 (٩٥)، وقوله تعالى: (لمن الملك اليوم
 لله الواحد القهار) (٩٦)، والدلالة
 العكسية المفهومة من حرمان الله
 تعالى للكافرين من النظر إليه يوم
 القيامة في قوله تعالى: (كلا إنهم
 عن ربهم يومئذ لمحجوبون) (٩٧)
 فجميع ما سبق يؤيد مذهب أهل
 السنة والجماعة في إمكان رؤية
 المؤمنين لربهم يوم القيامة.

رابعاً: ما يتعلق بمسائل التفسير:
 ومن هذه المسائل: إزالة توهم أمر
 غير مراد، أي تأتى قراءة لتزيل
 إيهام أمر قد يلتبس فهمه على
 الناس في قراءة أخرى، ومثال ذلك
 قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا
 إذا نودى للصلاة من يوم الجمعة

وهذه القراءة بخفض (الأرحام) -
صحيحة متواترة منسوبة لحمزة
من أئمة القراء السبعة " (١٠٧)
قال ابن الجزري " ومنها ما يكون
حجة لقول بعض أهل العربية كقراءة
(والأرحام) بالخفض " (١٠٨)

فالقراءات المتواترة حجة على
اللغويين والنحاة ؛ لأن الرواية
بها ثابتة من الرسول عن ربه،
بينما اللغويون استقوا قواعدهم
من القرآن والسنة ولغات العرب.
وهذه القراءات صححت بعض
القواعد النحوية ؛ لأنها تشترك
في مصدرين من مصادر تقعيد
القواعد هما القرآن الكريم، والنقل
عن لغات العرب .

ثانياً: ما يتعلق بعلم البلاغة: ومنها
إظهار الأوجه البلاغية المتمثلة في
كمال الإعجاز وجمال الإيجاز، وهذا
واضح بين في القراءات القرآنية
حيث نجد أن صيغة صرفية ترد
بوجهين في قراءتين، وكل وجه له
دلالة الخاصة، ومعناه المستقل،
فهذا التغير في بنية الصيغة يغني
عن وجود جملة أخرى، وهذا من
أعظم الإعجاز والإيجاز في لغتنا
" إذ كل قراءة بمنزلة الآية ؛ إذ
كان تنوع اللفظ بكلمة تقوم مقام
آيات ولو جعلت دلالة كل لفظ آية
على حدثها لم يخف ما كان في
ذلك من التطويل " (١٠٩) وفي
هذا تأكيد لإعجازه في فصاحته
وبلاغته، وقد عد السيوطي تعدد
القراءات القرآنية وجهاً من وجوه
الإعجاز، فقال: المبالغة في إعجازه

مسألة جواز الفصل بين المتضايين
بغير الظرف والجار والمجرور،
فمنع البصريون ذلك، واستدلوا
بقوله تعالى: (وكذلك زين لكثير من
المشركين قتل أولادهم شركائهم)
(١٠٢) بينما جَوَّز الكوفيون ذلك
الفصل من غير ظرف أو جار
ومجرور مستدلين بما صح من
لغات العرب ويتمثل ذلك في قراءة
أخرى للآية السابقة وهي (وكذلك
زين لكثير من المشركين قتل أولادهم
شركائهم) وذلك بضم الزاي من
(زين) ورفع كلمة (قتل) ونصب
(أولادهم) وجر (شركائهم)، وهذه
القراءة تجيز الفصل بين المضاف
(قتل) والمضاف إليه (شركائهم)
بغير الظرف والجار والمجرور وهو
(أولادهم) (١٠٣) " وهذه القراءة
صحيحة متواترة منسوبة لابن
عامر " (١٠٤).

وكذلك اختلف النحاة في جواز
عطف الاسم الظاهر على الضمير
المجرور من غير إعادة العامل، فأجاز
الكوفيون ذلك، ومنعه البصريون.

واستدل البصريون على صحة
رأيهم بقوله تعالى: (واتقوا الله الذي
تساءلون به والأرحام) (١٠٥) حيث
جاءت (الأرحام) فيها منصوبة غير
معطوفة على المضمرة قبلها .

بينما جَوَّز الكوفيون ذلك العطف
مستدلين بقراءة أخرى لهذه الآية
وهي قراءة حمزة بخفض كلمة

(الأرحام) عطف على الضمير
(الهاء) في كلمة (به) من غير إعادة
حرف الجر " (١٠٦)

بإيجازه، إذ تنوع القراءات بمنزلة الآيات، فضلاً عن التيسير على الأمة المحمدية" (١١٠) وقال الشيخ / محمد الزرقاني في هذا الصدد: "إن تنوع القراءات يقوم مقام تعدد الآيات وذلك ضرب من ضروب البلاغة يبتدئ من جمال هذا الإيجاز وينتهي إلى كمال الإعجاز" (١١١) وذكر عبد القاهر الجرجاني أن نزول لفظ قرآني بقراءتين لا يعنى سوى أن لكل قراءة اعتباراً بحيث يكون كلا الاعتبارين مراداً بدلالة السياق، وأن كل قراءة لها فائدة، ودلالة محتملة بحيث تتكامل القراءات المتعددة للفظ واحد، وتتفاوت بأوجه دلالتها على أداء المقصود الذي يطابق أحوال الناس (١١٢).

ونخلص مما سبق أن القرآن الكريم بقراءاته المتنوعة لأصدق دليل على أن هذا القرآن من عند الله وحجة دامغة على من صدق رسولنا محمد (صلى الله عليه وسلم) فيما بلغ عن ربه، وذلك لأن القراءات القرآنية بالرغم من تعددها وتنوعها لم يستطع أحد ولن يستطيع أن يقف على تناقض فيها لا في لفظ ولا في معنى.

وعلى الرغم من أن القرآن الكريم بقراءاته المتنوعة كتاب مفتوح أمام الناس قاطبة المسلمين وغيرهم، وأمام جميع العلماء بتخصصاتهم المختلفة لم يجد أحد منهم فيه تعارضاً بين قراءاته كلها، وهذا دليل على أن القرآن بقراءاته من عند الله وقد بلغ الغاية في التوافق، وصدق الله حيث قال: (ولو كان من

بإيجازه، إذ تنوع القراءات بمنزلة الآيات، فضلاً عن التيسير على الأمة المحمدية" (١١٠) وقال الشيخ / محمد الزرقاني في هذا الصدد: "إن تنوع القراءات يقوم مقام تعدد الآيات وذلك ضرب من ضروب البلاغة يبتدئ من جمال هذا الإيجاز وينتهي إلى كمال الإعجاز" (١١١) وذكر عبد القاهر الجرجاني أن نزول لفظ قرآني بقراءتين لا يعنى سوى أن لكل قراءة اعتباراً بحيث يكون كلا الاعتبارين مراداً بدلالة السياق، وأن كل قراءة لها فائدة، ودلالة محتملة بحيث تتكامل القراءات المتعددة للفظ واحد، وتتفاوت بأوجه دلالتها على أداء المقصود الذي يطابق أحوال الناس (١١٢).

"فتنوع القراءات على اللفظ الواحد وجه من وجوه الإعجاز، فالقراءات القرآنية من الوسائل البارزة المحققة لإعجاز القرآن الكريم لاشتغالها على أوجه تعبيرية تحقق قمة المطابقة لمقتضى أحوال المخاطبين" (١١٣).

ثالثاً: ما يختص بشأن اللغة ومن ذلك توضيح المبهم والغريب، أي أن القرآن الكريم اشتمل على بعض الكلمات المبهمة أي غير المقصودة؛ وكذلك بعض الكلمات الغريبة غير واضحة الدلالة، فجاءت القراءات القرآنية لتزيل إبهام هذه، وغرابة تلك.

فمثال النوع الأول قوله تعالى: (حافظوا على الصلوات والصلوة الوسطى) (١١٤) فالصلوة الوسطى

- عند غير الله لوجدوا فيه اختلافاً كثيراً (١١٩)
- وهذا التوافق في القراءات القرآنية هو خير دليل أيضاً على إثبات كذب أعداء الدين وبخاصة في شبهاتهم التي أثاروها حول الوحي بصفة عامة، والقرآن والقراءات بصفة خاصة فلو كانوا صادقين في زعمهم لأثبتوا في القرآن وقراءاته تعارضاً أو اختلافاً ولكن هيهات، لأن القرآن الكريم هو كتاب الله الشامل الكامل الذي (لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه تنزيل من حكيم حميد) (١٢٠)
- مراجع البحث**
- (١) سورة القيامة، آية (١٧)
- (٢) انظر: الصحاح، للجوهري، ٤٢١/١ - مفردات ألفاظ القرآن، للراغب الأصفهاني / تحقيق / صفوان عدنان داوودي، ص ٦٦٨، (قرأ)، دار القلم بدمشق، الدار الشامية بيروت، ط الأولى سنة ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.
- (٣) انظر: تهذيب اللغة، للأزهري، ٢٧٥/٩ (قرأ).
- (٤) انظر: منجد المقرئين، لابن الجزري ص ٣ - شرح النووي: ٣٧/١
- (٥) انظر: الإتيقان، للسيوطي: ٨٠/١
- (٦) انظر: إتحاف فضلاء البشر: ٦٧/١
- (٧) مناهل الفرقان في علوم القرآن، للشيخ / محمد عبد العظيم الزرقاني، ٤١٢/١، دار إحياء الكتب العربية.
- (٨) انظر: كشف الظنون، حاجي خليفة، ١٣١٧/٢
- (٩) سورة الفاتحة، آية (٤)
- (١٠) انظر: مقدمة تفسير ابن عاشور: ٥١/١
- (١١) محاضرات في القراءات المتواترة نظرياً، د/عبد الكريم إبراهيم عوض صالح ص ٦ ط ١٤٢٨ هـ - ٢٠٠٧ م.
- (١٢) سورة المؤمنون، آية (٤٤)
- (١٣) انظر: لسان العرب: ٤٧٥٩/٦ (وتر)
- (١٤) الإتيقان في علوم القرآن، للسيوطي، ١٦٨/١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢ سنة ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م - إتحاف فضلاء البشر في القراءات الأربعة عشر؛ للشيخ / أحمد بن محمد البنا، تحقيق د/ شعبان محمد إسماعيل، ٧١/١ عالم الكتب (١٥) انظر: منجد المقرئين، لابن الجزري، ص ١٣
- (١٦) إتحاف فضلاء البشر: ٧٢/١.
- (١٧) انظر رأي الإمام البلقيني في الإتيقان: ١٢٩/١
- (١٨) انظر: لسان العرب: ٣٥/١ (أحد)
- (١٩) تحبير التيسير، لابن الجزري، في القراءات، النوع ٢٢ تحقيق الشيخ عبد الفتاح القاضي والشيخ محمد الصادق قمحاوي، ط وكالة الصرف العالمية
- (٢٠) منجد المقرئين، لابن الجزري، ص ١٦
- (٢١) انظر: الإتيقان: ١٢٣/١ - مناهل الفرقان: ٤٣٦/١
- (٢٢) سورة يونس آية (٨٩)
- (٢٣) انظر: التيسير، للداني، ص ١٢٣ - التبصرة، لمكي، ص ٢٦٦
- (٢٤) سورة الفتح، آية (٢٩)
- (٢٥) انظر: النشر في القراءات

- العشر: ٣٣٨/٢ - إتحاف فضلاء
البشر: ٤٨٤/٢
- (٢٦) منجد المقرئين، لابن الجزري، صد ١٩
(٢٧) السابق، نفسه
(٢٨) السابق: صد ١٦
- (٢٩) محاضرات في القراءات المتواترة
نظرياً، د/ عبد الكريم إبراهيم صالح،
صد ١٤
- (٣٠) النشر في القراءات العشر: ٩/١
(٣١) السابق: نفسه
- (٣٢) النشر في القراءات العشر: ١٦/١
(٣٣) سورة الأعراف، آية (١٠)
(٣٤) النشر في القراءات العشر " ١٦/١
(٣٥) سورة النساء آية (١)
- (٣٦) منجد المقرئين، لابن الجزري، صد ٦
(٣٧) منجد المقرئين: صد ٦٥ - انظر:
النشر في القراءات العشر: ١٠/١
- (٣٨) فصول في علوم القرآن د/
عدنان محمد زرزور، صد ٩٩، ط المكتب
الإسلامي.
- (٣٩) النشر في القراءات العشر: ١٣/١
(٤٠) النشر في القراءات العشر: ٤٦/١
- الإتيان، للسيوطي، ٢٢٦/١
- (٤١) انظر: النشر في القراءات
العشر: ١٣/١
- (٤٢) غيث النفع في القراءات السبع،
للسفاسي صد ٧ - انظر: صد ١٣ من
مقدمة التحقيق التي صدر بها الأستاذ
سعيد الأفغاني كتاب
- (٤٣) أبو السميعة هو محمد بن بن
عبد الرحمن ابن المسمى بفتح السين أو
عبد الله اليماني له اختيار في القراءات
ينسب إليه شذ فيه. انظر: غاية النهاية
- ١٦١/٢.
- (٤٤) أبو السَّمَال هو قتب بن أبي قعنّب
أبو السَّمَال العدوي البصري له اختيار
شاذ عن العامة في القراءة - انظر: غاية
النهاية: ٢٧/٢
- (٤٥، ٤٦) سورة يونس آية (٩٢)
(٤٧) انظر: النشر في القراءات
العشر: ١٦/١
- (٤٨) أبو حنيفة النعمان بن ثابت الكوفي
فقيه العراق المذكور في الأفاق مولى بني
تميم توفى (١٥٠) هـ عن تسعين سنة.
انظر: غاية النهاية: ٢/٣٤٢
- (٤٩) سورة فاطر: آية (٢٨)
(٥٠) انظر: النشر في القراءات
العشر: ١٦/١
- (٥١) النشر في القراءات العشر: ١٦/١
(٥٢) السابق: ١٧/١
- (٥٣) انظر: النشر في القراءات العشر:
١٤، ٣٢/١ - الإتيان للسيوطي، ١٣٢/١
- (٥٤) سورة البقرة آية (١١٦)
(٥٥) انظر: التيسير في القراءات السبع،
لأبي عمرو الداني، صد ٧٦ - النشر في
القراءات العشر: ٢٢٠/٢
- (٥٦) سورة فاطر آية (٢٥)
(٥٧) انظر: التيسير في القراءات
السبع صد ٩٢ - النشر في القراءات
العشر: ٢٤٥/٢
- (٥٨) سورة التوبة، آية (١٠٠)
(٥٨) انظر: النشر في القراءات
العشر: ٢٨٠/٢
- (٥٩) فصول في علوم القرآن، د/عدنان
محمد زرزور، صد ١٠٠
- (٦٠) سورة البقرة آية (٢٥٩)

- (٦١) فصول في علوم القرآن، ص: ١٠٠
- (٦٢) سورة الليل، الآيات (١، ٢، ٣) وهي قراءة صحيحة السند أخرجها البخاري في كتاب التفسير باب (وما خلق الذكر والأنثى) ٥٧٧/٨ حديث رقم ٤٩٤٤ - وصحيح مسلم حديث رقم ٨٢٤/ كتاب صلاة المسافر.
- (٦٣) سورة الطلاق آية (١) وهي قراءة صحيحة السند أخرجها الإمام مسلم في كتاب الطلاق: تحريم طلاق الحائض حديث رقم ١٤٧/ - والإمام مالك في الموطأ في كتاب الطلاق لطلاق السنه ص ١٧٣ - الحاكم في المستدرک ١٥٠/١، ٢٥٠
- (٦٤) سورة الكهف آية (٧٩)
- (٦٥) سورة الكهف، آية (٨٠)
- (٦٦) انظر: صحيح البخاري: ٢٦٢/٨ حديث رقم ٤٧٣٥ - وفي باب (ولما بلغ مجمع بينهما نسيا حوتهما) ٢٦٣/٨ - حديث رقم ٤٧٣٦
- (٦٧) سورة الكهف، الآيتان: (٨٠، ٧٩)
- (٦٨) انظر: الإتيان، للسيوطي، ١٣٢/١
- (٦٩) منجد المقرئين، لابن الجزري، ص ١٦-١٧
- (٧٠) الحديث أخرج الإمام مسلم في صحيحه (كتاب صلاة المسافرين وقصرها، باب بيان أن القرآن على سبعة أحرف) - انظر: النشر في القراءات العشر: ٥٢/١
- (٧١) انظر الحديث في صحيح البخاري ٤٣١/١٢ حديث رقم ٤٩٩١ وفي مسند الإمام أحمد ٣٣٢/٢ - حديث رقم ٨٣٧٢
- (٧٢) النشر في القراءات العشر: ص ٣٦
- (٧٣) السابق: ص ٣٩
- (٧٤) النشر في القراءات العشر: ٥٢/١ - ٥٣
- (٧٥) سورة آل عمران آية (١٩٥)
- (٧٦) النشر في القراءات العشر: ٥٣/١
- (٧٧) السابق: نفسه
- (٧٨) النشر في القراءات العشر: ٥٣/١
- (٧٩) منهج الفرقان في علوم القرآن، للشيخ محمد علي سلامة تحقيق د/ محمد سيد أحمد المسير، ص ١٧١.
- (٨٠) سورة النساء، آية (١٢)
- (٨١) أخرج هذه القراءة عن سعد سعيد بن منصور، وعبيد بن حميد والدا رمي في سننه ٣٦٦/٢ - الطبري في تفسيره وابن المنذر وابن أبي حاتم في تفسيره ٨٨٨/٣ - البيهقي في سننه ٢٢٢/٦، ٢٢٣ - البحر المحيط ١٩٠/٣
- (٨٢) انظر: النشر في القراءات العشر: ٢٨/١
- (٨٣) الإجماع، لابن المنذر، ص ٨٢
- (٨٤) سورة البقرة، آية (٢٢٢)
- (٨٥) انظر: السبعة في القراءات، لابن مجاهد ص ١٨٢ تحق د/ شوقي ضيف ط: انظر: حجة القراءات لابن خالويه، ٩٦/١
- (٨٦) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
- (٨٧) سورة المائدة، آية (٦)
- (٨٨) السبعة في القراءات، لابن مجاهد ص ٢٤٢ - التيسير الداني ص ٩٨
- (٨٩) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
- (٩٠) سورة المائدة، آية (٨٩)

- (٩١) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
(٩٢) سورة الإنسان، آية (٢٠)
(٩٣) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
(٩٤) سورة القيامة، الأيتان (٢٢، ٢٣)
(٩٥) سورة غافر آية (١٦)
(٩٦) سورة المطففين آية (١٥)
(٩٧) سورة الجمعة آية (٩)
(٩٨) قرأ بذلك عمر بن الخطاب، وأبى مسعود، وعبد الله بن الزبير وأبى بن كعب. انظر موطأ الإمام مالك كتاب الجمعة: باب ما جاء في السعي يوم الجمعة ١٠٩/١ - الإمام الشافعي: ١٩٦/١ - مصنف عبد الرزاق ٢٠٧/٣ البيهقي في السنن الكبرى: ٢٧/٣ - الدر المنصور: ١٦١/٨
(٩٩) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
(١٠١) أخرجه الإمام مسلم في صحيحه عن أبي هريرة في كتاب المساجد ومواضع الصلاة، باب استحباب إيتان الصلاة بوقار وسكينة ٤٢١/١ رقم (١٠٢) - مسند الإمام أحمد ٤٦٠/٢، ٥٢٩
(١٠٢) سورة الأنعام، آية (١٣٧)
(١٠٣) انظر: الإنصاف في مسائل الخلاف ٤٢٧/٢ لأبى البركات عبد الرحمن على بن محمد بن أبى سعيد الأنباري دار الفكر - دمشق
(١٠٤) انظر: السبعة في القراءات لابن مجاهد، ص ٣٧٠ - التيسير الداني، ص ١٠٧
(١٠٥) سورة النساء آية (١)
(١٠٦) انظر: أصول النحو: ص ٣٩
(١٠٧) انظر: السبعة، لابن مجاهد، ص ٢٢٨ - التيسير، للداني، ص ٩٢
(١٠٨) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
(١٠٩) النشر في القراءات العشر: ٥٢/١
(١١٠) انظر: الإتيان انظر في علوم القرآن، للسيوطي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ٢٧٩/١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٣٩٤ هـ - ١٩٧٤ م
(١١١) مناهل العرفان في علوم القرآن، للزرقاني، ١٤٩/١
(١١٢) انظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، للأمام عبد القاهر الجرجاني ص ٢٩٤ وما بعدها انظر الإعجاز في القرآن للباقلاني ص ٢٣-٤٧
(١١٣) الإعجاز في تنوع وجوه القراءات، د/ عبد الكريم إبراهيم صالح، ص ٨
(١١٤) سورة البقرة، آية (٢٣٨)
(١١٥) انظر: الموطأ للإمام مالك كتاب صلاة الجماعة باب الصلاة الوسطى ١٣٢/١ - مصنف عبد الرزاق ٥٧٨/١ - مسند الإمام أحمد كتاب المساجد ومواضع الصلاة، باب على الدليل على من قال الصلاة الوسطى هي صلاة العصر ٤٣٧/١ - ٤٣٨ حديث رقم (٦٢٩)
(١١٦) سورة القارعة: آية (٥)
(١١٧) أسندها أبو عبيد بسند صحيح عن سعيد بن خبير في فضائل القرآن ص ١٨٨ - انظر: النشر في القراءات العشر: ٢٩/١ - غاية النهاية: ٥٥/٢
(١١٨) النشر في القراءات العشر: ٢٩/١
(١١٩) سورة النساء: آية (٨٢)
(١٢٠) سورة فصلت: آية (٤٢)

رواية «الشمعة والدهاليز» ل: الطاهر وطار تفاعل الكتابة والعنف

بقلم: د. الشريف حيلة *

مقدمة

تتأسس الدراسة على إجراء التفاعل الحاصل بين الواقع الاجتماعي، و بنية الخطاب الروائي خلال الأزمة، التي تعج بالأحداث المأساوية، والمواقف الدرامية، وكان أساس العملية الإجرائية السؤال الآتي:

كيف يحضر العنف كمرجع جمالي في النص الروائي، أو كيف ينبني النص وهو يتفاعل مع واقع العنف؟

ومن هنا كان الانشغال منصبا على الدلالة المولدة على أساس العلاقة بالواقع الحي المرتبط بالزمن المعيش، فالرواية الجزائية معنية بهذا الزمن، وهي حتى عندما تستمد قصتها من واقع العنف، إنما تعيد صياغة الواقع، وتوظفه لتوليد دلالات الزمن ذاته، لذا يأتي المنهج السوسيونيصي إطارا للقراءة، فرضته طبيعة الظاهرة المدروسة، وهي العنف.

وهكذا رصدت الدراسة العلاقة التي أنتجها العنف بين المكان والمجتمع الممثل في أفراد، بجميع مستوياتهم الاجتماعية والسياسية والثقافية، وما نتج عن ذلك من ظواهر احتواها المكان، وافتعلها بالاشتراك مع العناصر الأخرى كالشخصيات، والزمان والجماعات البشرية المشاركة في إنتاج العنف، أو كانت ضحية لها، وفي كل ذلك كشف لخصوصية المكان في ظرف طارئ أطره العنف.

وكذا اكتشاف شعور الذات بهذا الزمن، والبحث عن الأثر الذي تركه زمن العنف في الشخصيات، عن طريق سبر وعيها بزمنها؛ مع قراءة الدلالات الكامنة في ظل الزمن المتأزم في الحياة الاجتماعية، التي أعاد الخطاب الروائي صياغتها لغويا، وبذلك كشفت عن طريقة تعامل الإنسان الجزائري مع زمن لم يعهده قبلا، وكيف حاول تجاوزه، أو إعادة بنائه مرة أخرى خارج حدود العنف، وبعيدا عن مسبباته، تدفعه نظرة مستحدثة، ساهمت في إحداثها الظروف الاجتماعية المصاحبة لهذا الزمن، والمنتجة له، تؤطرها

* أكاديمي وناقد من الجزائر.

ساكنيه، لذا لم يبق في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية فارغة، بل يمتلئ بالخبرة الإنسانية.

إن مكانا كهذا لا يمكن النظر إليه كبناء أجوف، وفراغ، إنما ننظر إليه على أنه نشاط إنساني متصل بالسلوك الإنساني، مثقل بعواطف، ومشاعر، ومواقف، وهموم، وانفعالات الذين أقاموا فيه، أو مروا به، إنه مستودع أسرارهم، إنه تاريخ الإنسان^١. بل يصير كائنا حيا، يمارس حركته في النص الروائي رغم سكونيته التي وصفه بها النقد القديم، وألصقتها به الرواية الكلاسيكية، تنقله اللغة من مجرد خلفية إلى مستوى فني حيث تمنحه البعد الاجتماعي، فيعمل إلى جانب عناصر النص على تكوين هوية الكيان الاجتماعي، والثقافي، منطلقة من رؤية أيديولوجية شاملة تحوي قضايا متعددة ومتباينة^٢ >>ومن ثم تطفئ جغرافية نص على جغرافية نص آخر، نتيجة طغيان رؤية فكرية على رؤية فكرية أخرى<<^٣ إذا لا تستقيم النظرة إلى المكان كعنصر جغرافي بمعزل عن النظرة الجدلية لبناء الاجتماعي عموما ضمن اللغة التي تحكي عنه، وعندها تكون الأمكنة الموزعة عبر النص نواة شخصيات متماسكة، ومسافة وحدة قياسها الكلمات، رواية لقضايا متجذرة في الذات الاجتماعية >>لأن الخصائص

علاقات جدلية لا متناهية. كما تطرقت الدراسة لكيفية إدراك الذات لزمن العنف، والنظر في ظاهرة الوعي، وطريقة عمل بعض الملكات كالعقل والقلب والذاكرة، وما لكل ذلك من انعكاسات على اللغة والفكر والكتابة، فقد رأيت أن زمن العنف يمثل زاوية نظر أخرى تستحق أن ينظر إليها في إطار العمل الروائي، مما سمح بتحديد علاقة الإنسان الجزائري بمحيطه، وبنفسه، وطرق تعامله مع أهم عناصر هذه الأزمة، وهي الزمن والمكان والإنسان. وفي مرحلة أخرى كان الحديث التطرف، انطلاقا من الجماعة الدينية، ثم المتطرف، و أخيرا القاتل.

أولا- المكان والعنف:

الذي يهمننا في موضوعنا هذا هو الفضاء المادي بأبعاده الهندسية، تحدد اللغة بما تتضمنه من علامات جغرافية؛ إنه المكان الروائي الذي تقدمه الحكاية إطارا لها، أي الفضاء الجغرافي، لأنه يعد العنصر الأكثر ارتباطا بالشخصيات من خلاله يتجلى البعد السوسيولوجي في مستواه اللساني؛ وهو الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك فيه أيضا الشخصيات.

يصير المكان كيانا اجتماعيا يمثل خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه، يحمل بعضا من سلوك، ووعي

وهي تبحث عن ملاذ، أو عن موت طبيعي.

١- البيت وفعل الموت:

يمثل البيت فضاء مكانيا هاما في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة وفق رؤية فكرية وجمالية، يتبناها الكاتب، ويحملها راويه، وإذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة والأمن والأطمئنان، فإنه كان كذلك، وإلى حقبة طويلة في النص الروائي، حافظ الروائيون على صورته الرومانسية الآمنة الهادئة، والبريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، يمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي.

وقد أولت الرواية أهمية كبرى للبيت كعنصر جمالي، وحيز مؤطر للشخصية والحدث بالمفهوم السردي، فكان الخاتمة التي تنهي بها الشخصية يومها، لترتاح فيه، لكن مع اضطراب الواقع، واندلاع الفجائع التي أملت بالمكان والإنسان الجزائري، تغيرت الرؤية لهذا الحيز الهندسي رمز الأمان، فلم يعد الحصن الحامي لأهله ومن هنا تتخذ البيوت >> مدلولها المتسم بالقبح الباعث على الانقباض ليتعالق ضديا مع المنظر الخلفي الباعث على الانشراح>> ٥ لاقطت الرواية تفاصيل هذا المكان، لتعيد بناءه محافظة على صورته الجديدة

المادية المختلفة للزمان والمكان هي على تماس مع الحياة الاجتماعية في أوضاع مختلفة>> ٤.

ويحضر المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة ملتبسا بكل التحولات التي طرأت عليه في الواقع المعيش، بعد الانقلاب الذي حدث في حياة الإنسان الجزائري، وغير يومياته؛ هذا المكان نقلته اللغة في شكله الجديد إلى مستوى الخطاب، فتخذ دلالات متنوعة، يستدعيها البناء الروائي، ويفرضها الواقع، الذي يعد الكاتب جزءا منه، من هنا كان الأمكان في الرواية يعيش، ويمارس أفعالا، ويعاني كما الشخصيات، شكل مساحة للقتل، يحصد فيها الموت أرواح الأبرياء، وفي الوقت نفسه مثل ملاذ يهرب إليه الناس من قهر العنف، وحلما للشخصية التي باتت تحلم بمكان آمن، منحته اللغة من الأبعاد ما جعله رمزا، ومجازا لأمكنة أخرى، لذا نقول أن المكان في النص الرواية، اتخذ صورا متعددة، لكنها تشترك في كونها محكومة بفعل العنف، حولها إلى فضاءات للموت والقهر، بعد ما سيطر عليها، ومارس أشكاله المتعددة ضد ساكنيها، تفضحه اللغة وهي تقدم هذه الأمكنة بعيون الراوي والشخصيات بكل أبعادها، ليصنع منها السرد مسرحا للرب، تعانيه الشخصية على الدوام،

على البيت وجدناه ممثلاً في فعل الاقتحام المصحوب بكسر النوافذ والأبواب، يقوم به أشخاص ملثمون، يضيف المقطع أداة التهريب، والقتل وهي الأسلحة مما يخلق الهلع في قلب أهل البيت، واللافت للنظر هو أن فعل الاقتحام ينتهي دوماً بالقتل، كون العنف لا يقف عند حدود الاقتحام، هدفه يتجاوز ذلك إلى سلب الآخر حياته.

يتعرض البيت في النص إلى الاغتصاب من أجل فعل القتل على يد أناس مجهولي الهوية، فقط ملثمين، يحولون المكان إلى فضاء للرعب، فتشعر الشخصية أنها تعيش في بيت لا يعصمها من الرعب بفعل القتل، يجعلها مكشوفة أمام العنف، هنا تفتقد علاقة الألفة الإنسانية بالبيت، رمز الأمن والحماية، يتحول إلى مكان مستباح جراء الاقتحام، فلا الأبواب الحديدية، ولا النوافذ المسيجة تصد الملتمين أصحاب الأحذية الثقيلة.

والهدف السياسي هو الذي يقف خلف اقتحام البيوت، هو الذي يدفع إلى القتل، ليعيد صياغة، وتشكيل البيت كمكان أولاً روائي له وظيفته الفنية، تتمثل في تأطير الحدث ضمن حيز ضيق مغلق، ومن جهة يسلبه وظيفته الرتيبة، ويمنحه وظيفة جديدة من حيث تغير الحدث

المحملة بالخوف والرعب والقتل. هذا هو شكل البيت الجزائري في الواقع الجديد، وفي نص الشمعة والدهاليز، يعرّيه، ويقدمه مكشوفاً بكل تفاصيله، شكلته اللغة ببعده النفسي والاجتماعي المحكوم بنفسية الشخصية التي تسكنه وهي تحت سلطة الخوف من الموت.

يصبح البيت إذا بالنسبة للشخصية الروائية مكاناً معرضاً للعنف، تمارس ضده الوحشية، وعلى من يقطنه، يقدم النص مشاهد لبيوت منتهكة، حيث يقتحمها أشخاص في الأغلب ملثمين، بحلول الليل تحت جناح الظلام لكسر اطمئنان البطل، واختراق حميميته، فيجد نفسه محاصراً بالموت، حيث يفاجأ بكسر نوافذ وباب بيته، ليجد نفسه أمام سبعة أشخاص ملثمين، يعلنون محاكمته، تنتهي بقتله >> لم يكن قد انتهى من ارتداء جيبته بعد خروجه من الحمام، وينتهي من التساؤل حتى كانوا قد دخلوا.

كسروا، الباب، حطموه، ودخلوا. كانوا سبعة ملثمين، فلا يبدو من وجوههم إلا أعينهم في أيديهم رشاشات، وفي أحزمتهم سيوف. دفعوه إلى غرفة النوم، وأمروه بالوقوف، وجلسوا هم، وأعلنوا بصوت واحد محكمة <<6. وإذا نظرنا إلى العنف المسلط

ونافذة، لأن فعل الاقتحام الحامل للعنف يتخذ من هذين المكونين منفذاً له يعبر منهما إلى الداخل، لذا اهتمت به الشخصية، يخبرنا الراوي بالفكرة ذاتها ضمن السرد، وهو يرصد حركة البطل >>صعد الدرجة، تطاول، يدير المفتاح في القفل الأعلى، نزل، وأدخل المفتاح في القفل الأوسط، ثم انحنى وعالج السفلي>> يسيطر الفعل على الجمل موجه إلى الأقفال الموجودة على الباب، والقفل علامة تدل على الانغلاق، وعندما يكون بهذا العدد فذلك يعني زيادة في الانغلاق، وهنا تنتج اللغة دلالات تخص المكان والشخصية القاطنة به، فإغلاق المكان هو تحصينه من خطر متربص، وقيام الشخصية بذلك هو خوفها من هدف هذا الخطر، وهو التعدي عليها بالقتل. لقد كان بإمكان الراوي الاكتفاء بالقول (فتح الباب)، لكنه أعطى لحركة البطل مساحة أوسع داخل السرد، إذ تتوالى الأفعال وهي تنتقل من قفل إلى آخر من أجل تعميق الدلالات المعنية بإبراز الشعور بالخوف عند الشخصية، وفي مستوى آخر توحي بفعل غائب لكنه يضغط بقوة، هو سبب ومنتج أفعال البطل، إنه العنف المسلط على البيت.

إن البنية اللغوية، وما تحمله من

الذي يجري فيه وهو القتل، مما يجعل البيت مكاناً للموت قتلاً، هذه القوقعة المتينة التي تحفظ الإنسان من كل خطر، يتهدها العنف، يتم اختراقها بالقوة ثم ترهيب أهلها تدميراً للذات البشرية.

لا تقف وظيفة البيت في صورته المعدلة بفعل العنف عند هذا الحد، بل تتعدى إلى عناصر الرواية الأخرى وفق العلاقات التي ينسجها السرد فيما بينها، وكذلك الأبعاد المضافة للبيت كمكان بفعل تكثيف الدلالات المنتجة من طرف فعل قوي، ومؤثر يعمل على إعادة صياغة الوضع داخل هذا الحيز المنغلق على أهله، والذين هم في الأساس موضوع القوائم بالفعل (الفاعل)، يطلبهم لتنفيذ مشروعه المتمثل في القتل، إضافة إلى ضحايا آخرين، لم يشكلوا موضوعاً مباشراً، لكنهم تأثروا نفسياً، وكانوا شهوداً على الفعل الجيران.

وتحت وطأة العنف المسلط على البيت إذا تبحث الشخصيات عن وسائل تقيها شر المقتحمين، فتلجأ إلى تحصين بيوتها بمضاعفة الأقفال على الأبواب، وتسييج النوافذ، واستبدال الأبواب الخشبية بأخرى حديدية،

تأتي الأبواب في سياق العنف المتزايد ضد البيت، كأهم مكون لهذا المكان، حتى أنه يختزل في باب

دلالات نفسية، تظهر رغبة قوية وعميقة في التخفي خلف تلك الأبواب المحصنة علها تعيد للإنسان حقه في الحياة آمناً مطمئناً، غير أن (الأقفال ، والأبواب الحديدية، والنوافذ المسيجة) لم تعد كافية، تنهأوى ليدخل منها الموت على أيدي المثلثين، ولا يمكن لمثل هذه الصورة أن تتحقق إلا في ضوء العنف في أعنى أشكاله، وهو الإرهاب، لا يعترف للآخر بحقه في الحياة ضمن قوقعته الخاصة.

بل تجعل الإنسان مجرد طريدة يلاحقها وحش ضار من مكان إلى آخر ، لأن الحذر والخوف والاحتراس والرغبة ترافقه أينما نزل، وهنا يتجلى الشعور بعمق المأساة التي يعيشها الإنسان في أماكن كان من المفترض أن تكون أكثر أمناً، إن عملية اقتحام الذات عن طريق اقتحام مكانها قوقعتها، ثم ممارسة العنف عليها حتى القتل، وسلبها الإحساس بالأمن، قد نتج عنه حالة اللااستقرار، فالبيت الآمن والحامي لم يعد كذلك .

تلك هي الصورة الجديدة للبيت في رواية «الشمعة والدهاليز، إنها صورة تتموقع في مستوى اللغة التي تنتج لنا صوراً تولد بدورها دلالات متعددة لمكان واحد بات يسكنه الموت، ورغم أنه حيز لا وجود له إلا في اللغة، فإنه غير بعيد عن صورته

الواقعية المعاشة في زمن العنف.

٢- الشارع من القهر إلى الموت:

تحول الشارع بفعل العنف من مكان حركة وتنقل لمزاولة الحياة، إلى مكان للقهر والموت، استطاعت الرواية ، نقل هذه الصورة عن الشارع الجرائري وهي تسجل تفاصيل المأساة، تحاول الإمساك بخيوطه المتفرعة والمتشابكة التي كانت وسطاً مناسباً لاحتضان العنف المتنقل في الطرقات، لينضاف الشارع ساحة أخرى للعنف الذي لا يكتفي بمكان واحد.

إن الرواية لا تحفل بهندسية أو بجغرافية الشارع، إنما تلتقط منه ما يعزز صورة العنف والقهر في مكان مفتوح، لذا لا يحضر الشارع كمكان هندسي يقف عنده الراوي أو الشخصية، يصف تفاصيله وأجزاءه المتفرعة، بل يقدمه من منظور نفسي متأثر بأحداث تلك الحقبة، وكنتيجة لوعي الشخصية به من خلال تعاطيها معه، فلا نعثر على ذاك الشارع الذي قرأناه في الرواية الواقعية بطرقه ومحلاته وعماراته، إنه شارع يختزل في كلمة واحدة ذات دلالات نفسية، أو عبارة موجزة تنقله إلى مستوى الرمز.

وتقوم اللغة علامات تؤدي دوراً دلالياً موجه، يريد تبليغ رسالة محملة بالقهر الاجتماعي الذي

بما يحدث، لأنه محصن، ومحمي اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا وأمنيا، بينما توفرت للأول كل أسباب التمرد واحتضان الأعنف، لأن <>إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها، وهي مشكلة وجودية، تبدو إشكالية مضعفة ومركبة في حال المبدع<> ٩ الذي يعيد إنتاجها بوعي آخر يتعاطى مع وعي تلك الذات بمكانها، والمكان في الوقت ذاته.

يرث المكان مشاعر وأحاسيس الشخصيات، خاصة المرارة الداخلية، والشعور بالقهر، لذا يأخذ الشارع بعدا دلاليا للتمزق الداخلي موحيا بما تعانيه الروح من ألم وحسرة جراء البؤس والتهميش الذي تعيشه الشخصية، يعبر الوضع الخارجي عن النزيف الاجتماعي، يكون تغييره وهما، يعرف الناس أنه لا أمل في إصلاحه.

ويعيش الشارع في (الشمعة والدهاليز) والمتظاهرون هذا الوضع، ولا يكتفي الراوي بوصف المشهد فقط، بل يدخل في حوار مع المنظمين يحاول معرفة هؤلاء قبل أن يعلن موقفا، يخرج الشاعر باحثا عن مصدر الهتافات التي كانت <>تتعالى، آتية من بعيد وقدر أنها تنتشر في أماكن كثيرة، ليس في موضع واحد، ربما من

يعانيه هؤلاء من خلال وصف الشارع، لأن <>النص الأدبي نظام إشاري دال، وهو بناء لغوي و اللغة فيه متكلمة عن ذاتها ومتكلمة عن الأشياء خارجها وفق الصورة التي ترى بها الأشياء>> ٨، لذا نقول أن الرواية تقدم وجهة نظر تحتج بقوة الكلمات على هكذا وضع، وتصرخ في وجه القهر المسلط على الفئات المستضعفة.

إذا تبوح القيم الدلالية البارزة في سياق النص، لتؤكد أن الشوارع هي شوارع شعبية مهمة يسكنها البسطاء من عامة الناس المهمشين، في المقابل ينصرف جل الاهتمام إلى شوارع الأثرياء مالا وسلطة، تتجلى أهميتها لا في صفاتها، إنما في أبعادها الواضحة من خلال ما تنتجه اللغة من دلالات، وهي أبعاد اجتماعية وسياسية ألصقت بالشارع، لذا شكلت سببا رئيسا في دفع هذا الشارع الشعبي للتمرد من جهة، وحاضنا لمختلف أشكال العنف من جهة ثانية، وفي الوقت نفسه يمثل عاملا مهما لنا كي نضع العنف كبنية ضمن بنية أكبر منها، حتى يتسنى لنا فهم الظاهرة، وكذا الوعي بها سواء وعي الشخصية والراوي أو الكاتب الكامن خلفها، كون الحي الشعبي مثل حاضنة العنف، بينما عاش الحي الراقي طيلة الأزمنة بمنأى عنه غير معني

الساخن والحجارة والأواني المطبخية تتساقط من شرفات الطوابق العالية والزغاريد تستعيد أمجادها القديمة) الجميع ينخرط في هذه المواجهات، ودوماً يعمل الراوي بطل هذه الرواية خاصة على تسجيل موقفه المناهض لهؤلاء المنتفضين بعبارات غير مباشرة، جسدهته هذه المرة عبارة (تحولت تلك الليلة إلى عواء للذئاب الضالة)، يدل السياق أن الذئاب هم المتظاهرون الذين انتشروا في الشوارع، يهتفون ويصرخون، وهو مؤشر واضح لحال الضياع والتذمر والمعاناة الشديدة من كل شيء، حيث يموت الشارع الهادئ ، ويستيقظ شارع ثائر، تواجهه السلطة بأجهزتها الردعية المتمثلة في الشرطة >> التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع>> ١١، هنا يترصد الموت الإنسان الباحث عن أمان مفقود .

هذا هو الشارع، وهو مكان له أبعاده الاجتماعية والاقتصادية التي توحى بأبعاد سياسية، تسمو به إلى مقام العلامة، فينشأ عن اثتلافها نص اجتماعي يدل على القهر الذي يعيشه الحي الشعبي قابل للقراءة، نقرأ فيه تهميشاً لمجموعة كبيرة من البشر، بما أن هذه الصور التي تقدم الشارع ليست من نسج الخيال إنما ملتقطة

هنا من الحراش وعلى مسافة أثني عشر كيلومتراً، من وسط المدينة حتى طرفها الآخر.

إن الزغاريد المنبعثة من النوافذ والسطوح بدأت تأخذ حيزها ضمن الهدير الأعظم ذي الإيقاع الترتيلي.

المسألة فيها فرح، أو فيها موت إذن، لكن ليس هناك أصوات الرشاشات والمدافع، وما شابهها، فرح عظيم ما، ما في ذلك ريب، قال في نفسه، وراح يحاول أن يستحضر عبارات اللحن، كما كانت تتردد لأول مرة... لا إله إلا الله محمد رسول الله عليها نحيًا و عليها نموت و عليها نلقى الله>> ١٠، يدل الهاتف على أن الجماعة من تيار يجمعهم بالناس الانسجام والاتفاق كجماعة واحدة تحتج على وضعها (الزغاريد المنطلقة من النوافذ)، ويظهر الراوي تعاون الجميع في الاحتجاج المعلن في شكل مسيرات، بل إن البعض يضرب رجال التدخل السريع من النوافذ مؤازرة لمن في الشارع. تتجمع الأسباب: الفقر، الظلم، غياب العدل، التهميش... لتأذن ببداية مرحلة دامية يشهدها الشارع.

إذا هناك مواجهات بين السلطة والشارع بغض النظر عن انتماؤه السياسي أو الأيديولوجي، يجعل المقطع (بدأت المزهريات والزيت

خلفية التمايز، بل على خلفية الفراغ بين المجالين:

- فالبنیان التحديثي وكل ما ينسب إلى المدينة التحتية يتهدم.

- والثقافي يصارع تحوله، ينبني قوله فوق خراب واقعه المادي.

وفي المجلد فإنه يمكن القول إن حاضرا زمنيا يغيب مخطيا مكانه لصورة تحاول أن ترسم <<١٣.

وهي الصورة ذاتها التي تطالعنا بها الرواية التي بين أيدينا، تقدم مدينة لا كما هي في التعريف النظري، تحمل في نسيجها العمراني خطابا يدعو من جهة الحواس و المشاعر الإنسانية ليدل بها على طبيعة الأشياء والموجودات، ومن جهة يخفي خطابا آخر يتوجه إلى الخيال والعقل والذاكرة والقلب، يكون إدراك المدينة في مستويين، مستوى مادي، ومستوى قيمي أخلاقي مجرد، يدفع كل ذلك على الحياة والمبادرة بالفعل لدى الإنسان، تغيب المدينة في صورتها هذه، لنقف على مدينة أخرى تعاني الاختناق رغم انفتاحها، جراء الوضع الاجتماعي القاتل، الذي قاد الأشياء لتحل المرتبة الأولى في سلم القيم، وما على المرء سوى تقديسها، مما جعله ينفق ذاته من أجلها، وتتحول بدورها إلى سجن تنغلق على أهلها، تتقهقر فيها إنسانية الإنسان، فتحدث القطيعة بينه وبينها.

من واقع حقيقي يعيش المأساة، لأن الرواية <<لا يمكن أن تكون خاوية ومهمشة، ومفرغة من أهدافها السامية، ومن خلفياتها الفكرية والحضارية والتاريخية والسياسية والاجتماعية...>>١٢، قهر أنتج عنفا أدى إلى حرب ضحيتها الإنسان الجزائري في كلا طرفي الصراع، غيرت الشارع وأخذت منه ملامحه وقيمته الأصيلة وحولت وظيفته التي وجد لها إلى وظيفة هي ضد هويته كمكان.

٣- المدينة وفعل التدمير:

أحب أن أبدأ الحديث هنا بكلام قدمت به (يمنى العيد) الفصل الثاني من كتابها (الكتابة: تحول في التحول) المعنون بـ (خراب المدينة - حادثة الكتابة)، تقول: <<ما نسميه بنيانا مدنيا وحضاريا يخص الآلة والعمارة والتسويق ومراكز المال والتصنيع، ويدخل في مجال تحديث المجتمع ودعم مركزيته، كان يتهدم، أو ينفرد وما نسميه حادثة تخص التعبير والفكر والكتابة والإبداع والقيم، وتدخل في مجال البنية الثقافية التي كانت تتشكل، أو تحاول تشكلا نوعيا، هو، في سياق استمراريته، ارتباك وتصعد وصراع يعاند اختلافه، ولكنه انبناء وحضور في مادة كتابية... وبفعل هذه المفارقة بين الواقعي والكتابي، كانت الهوة تبدو واسعة، لا على

إلى مستوى الوعي، وتجرده من ماديته الجغرافية أو الهندسية، تحمله اللغة، فيها تبرز وجهة نظر الكاتب للعالم، كما تبني بنية دلالية يكشف عنها النص، لذا فإن المدينة كحاضن لما هو يومي يعرضها السرد مخاطبا تجربة القارئ وخبرته بالمكان المعيش، هذه المدينة التي وإن كانت من تشكيل وعي المؤلف إنما أسست كلفة على ما هو مرجعي، أي المدينة التي ترتادها الشخصية في ذهابها وإيابها الدوري، انطلاقا من الشارع الذي تقطنه، والدكان الذي تعبر من أمامه، والمقهى الذي تقضي فيه بعض الوقت، وعتبة المنزل التي تخطوها، مشهد تحكيه خزيان في (الشمعة والدهاليز)، لأنها >>تعبت يا يمه تعب، كل يوم أقول اليوم أنهى المسألة لكن عندما أهبط المدينة أجد الحياة فيها، قطعة كبيرة من الحديد أو من الإسمنت القوي، لا منفذ لها إطلاقا>> تتكون المدينة في المقطع من مجموع تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات بعيدا عن الوصف الهندسي، يتم التركيز على الفعل (كل يوم، أقول اليوم أنهى المسألة)، وهو فعل لا يصنع الحدث، ولا يشكل المكان، بل المكان/المدينة هي التي تصنعه تتحكم في حركته وطبيعته، ومن ثم تتحكم في حياة الشخصية

في مكان كهذا لا يملك الإنسان سوى أن يتبلد ويركن إلى السبات، أو يتمرد، ويعيد ترتيب المكان بالطريقة التي يراها، تنبع من وجهة نظر ما، تؤسسها عقيدته و أيديولوجيته، وكلا الأمرين يؤديان إلى تدمير المدينة، ونسف الإنسان في المستوى المادي، وتأتي الرواية، فتبني خطابها الفني على أنقاد الدمار، أي تبني بالكلمات الخراب الذي حل بالمكان، وتتحوّل بدورها المدينة إلى آلة.

تحتل المدينة مساحة واسعة في الرواية، وكأنها النسيج الجغرافي الوحيد لما تقدمه من تجربة واقعية حية، إلى جانب الجمالية التي توفرها، والقيمات التي احتشدت في تلك الفترة، فكان الروائي مسكونا بالحياة الثقافية والسياسية الجزائرية في فترة معقدة من تاريخ العلاقة بين الأعراف السياسية في تسعينيات القرن العشرين.

تتحرك الشخصيات والأحداث في بيئة مدنية في أغلبها، شكلت في البداية مكانا يوميا أساسيا، يشكلها الواقع كما يتجلى من خلال وجهة نظر الراوي والشخصيات، ومن خلف كل ذلك الكاتب، إذ حولتها اللغة إلى مكان شاعري بنت على أنقاض المكان الواقعي مكانا فنيا صنعتها الكلمات.

إذ تنقل كثافة حضور المدينة المكان

والتي كان كعالم اجتماع يعلق عنها كل ما عبر الطريق وكثيرا ما يعبره، غاديا رائحا بهذا الرأي أو ذاك حسب المزاج» <١٦.

هكذا يعلق البطل يوميا في رحلته من البيت إلى مكان العمل، تمنحه حركة القطار عبر هذا الخط رؤية جانب من المدينة، يلتقط مشاهدا ذات دلالات اجتماعية وسياسية واقتصادية (الشركات المتعددة الجنسيات، فنادق، بنيات خدمات، رغبة مولى الرغبات الأول، نصيحة ناصح، الخزينة خاوية، أزمة السكن...)، تتوالى هذه البنيات اللسانية لتشكل صورة لمدينة هي الوطن، تعري وضعا كان سببا في الانسداد الذي جعل من الحياة في المدينة قطعة حديد لم تجد لها خزيان منفذا.

على نحو يكون للراوي منطق التاريخ والفعل الوجداني، يتيح له البحث لنفسه عن منطق ما أو حيلة ما يعيد بها المدينة إلى زمنها الطبيعي وأزياءها التاريخية؛ في المقابل يكون للمدينة منطق الفعل القوي المادي البادي في مظاهرها في عاداتها، في لباسها، في شوارعها، وجدرانها، فالراوي ينشد الماضي مستغلا الصورة القديمة، بينما تسرع هي نحو المستقبل، تدعي فهما للحاضر على أنه امتداد للماضي ليس ماضي الراوي، بل

ضمن حيز جغرافي يسمى المدينة (أجد الحياة فيها قطعة كبيرة من حديد أو من الإسمنت القوي) ينبع الانسداد من الوضع الاجتماعي والاقتصادي المتدهور للمدينة التي مثلت حلما يأتيها الناس من أجل تحسين وضعهم، فتبرز إليهم باعتبارها <<مركزا للاستغلال والبؤس، وكذلك الظلم الاجتماعي والمكائد السياسية>> <١٥.

لم يعد واقع المدينة مفهوما بسبب تعقيد، أصبح التعبير عنه إشكاليا، لا يقدم جغرافيا لمكان حضاري، يصدم القارئ، ويكسر أفق انتظاره، يحول يوميات الإنسان إلى إشكال يخص وجوده داخل المدينة، يعبر عنه الشاعر وهو ينظر إلى العاصمة عبر زجاج القطار <<ظل يطل من النافذة، وظلت

تملأ بصره، لا يرى قطارات تسير في الاتجاه المعاكس، ولا مقطورات متوقفة، هنا وهناك، ولا دور بلكور المهدمة في انتظار أن تقيم فيها الشركات المتعددة الجنسيات فنادق وبنيات خدمات، بدل مقر رئاسة الجمهورية، كما كانت رغبة مولى الرغبات الأول، لو لا نصيحة ناصح بأن الخزينة خاوية، وأزمة السكن خانقة، ولا يصح يا صاحب الصبح... ولا المباني الأرضية وقطع الأرض المهملة، بدءا من العناصر مرورا بحسين داي، حتى الحراش،

الدولة، ويسمع للآخر، و يؤثر فيه، وحتى حينما يقتحمون عليه بيته يواجههم، و يناقشهم رادا تهمهم حتى أنه يريكمهم بأرائه، إلى أن يقتل، ويكون بذلك شهيد المدينة، تشيع جنازته كل المدينة باختلاف أطيافها الاجتماعية والسياسية.

وتعري الرواية أسباب ودوافع تدمير المدينة، من خلال لغة تعددت فيها الأصوات، إذ انفتح النص على أصوات متناقضة ومتصارعة زادت في جمالية النص، وأثرته بأديولوجيات متباينة استطاعت أن تلامس فعل العنف في مختل أبعاده.

لا تعني المدينة هندسياتها وجغرافيتها، فقد سبق وأن قلنا أنها تتشكل في اللغة وفق الصورة التي يقدمها الوعي، وعي الكاتب الذي يتأسس على ما ترسب في الذاكرة من هذه المدينة، لذا فحضورها بهذه الكثافة هو تكثيف للذاكرة من أجل التواصل مع الماضي أو القبض عليه، لكنه ماضٍ يختلف باختلاف وجهات النظر، ومن ثم فالغاؤها هو إلغاء لبعض الذاكرة ولجزء من التاريخ؛ تدمير المدينة إذا يمس بوحدة الزمن في مساره، يؤلم الذات ويجرحها في العمق، وهو محاولة لتشويه المكان، والزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

تصبح المبادرة في يد من يصنعون العنف باختلافات عاداتهم

ما اعتبره هو مستورد، وهنا نكوك إزاء تعدد وجهات النظر وتباينها حد التناقض، لكنها لا ترقى إلى مستوى الصراع لأن الراوي لا يجرؤ على المواجهة، كما يفعل شاعر (الطاهر والطار)، لذا شعر بالاغتراب، ورأى نفسه غريبا في مدينة لم تبق مدينته، إلى درجة تصعب مصالحتها.

هكذا هي المدينة تقضي على الشخصية بالوحشة، وتضعها موضع الحرج والضيق، تدفعها إلى الفعل السلبي المنهك، تباشره وهي تدرك عبثية ما تقوم به، يصل بها إلى طريق مسدود،

نهاية تعلن موت المكان والفضاء الاجتماعي، والذاتي، وبالتالي يموت في الإنسان بعده الاجتماعي، وبعده الذاتي، فتتقلص حياته وتتحصر في الوظائف البيولوجية كالنوم والطعام، وما بقي من حركة، فإنها مجنونة مضطربة مجانية، لا تستغل الوقت، بل تسير في الفراغ، لا فسحة لها، يشعر صاحبها بالاختناق،

وينخرط شاعر (الشمعة والدهاليز) في جموع الجماهير، يحاور أمير بعض المتظاهرين في قضايا المدينة، وشكلها، و بنياتها الفكرية، والثقافية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، يعرض بشجاعة وقناعة تصوره عن

السياسية، والأديدولوجية، والثقافية، والاجتماعية، ليصبح العنف هو الزمن الصاعد على جسد المدينة المتهاوي والمتهالك، تتقدم أطروحة العنف قاسية، وهي تدرك المدينة في الواقع، ثم في وعي الكاتب تتجسد أخيرا في الكتابة، فالعنف هو الذي يبني على أنقاد المدينة مدينته الجديدة، يتقدم بصفته قدرا شرسا ليس بإمكان المكان الفكاه منه، لأنه أولا وأخيرا هو صانعه، وما عليه سوى الاستسلام.

لقد مثلت المدينة مكانا تصدم فيه الذات بظاهرة لم تعدها بهذه القسوة، إنها ظاهرة العنف، تتحقق علاقتها بالمدينة مكانها الانتقالي في إطار التخيل، لكنه على علاقة وثيقة بالواقع بما أنه هو مؤسسه، ومشكله عبر وعي الكاتب وفق رؤية للعالم تحكمها الأيديولوجيا بامتياز، حيث تكون المدينة مشكلة من كلمات تنتج بنية دلالية تقدم نمطا لمدينة تحي تحت سلطة العنف، وتعاني من الدمار.

أما هذا الواقع المر الذي تعيشه المدينة يدفع الشخصيات إلى الحلم بمدينة أخرى توفر لها الأمن والاستقرار، تختلف باختلاف الوعي الممكن للحالمين بها، بدل أن تحمي مدينتها وتوفر هي الأمن والاستقرار للمكان.

٤- الوطن المغيب:

من الأمكنة التي مثلت هاجسا حقيقيا للروائي، واحتج على تدميرها، الوطن بما يحمل من دلالات الانتماء والهوية، هوية الكاتب، هوية الشخصيات؛ قدمته الكتابة الروائية في واقع يناقض المفهوم النظري أو ما يجب أن يكون، وطنا تنعدم فيه الحرية، وطنا يقضي على النظام بالفوضى والتشويه، ينتهك حرمة القانون مكرسا سلطة القوة وعنفها، ينتزع من الإنسان إنسانيته، ويطلق العنان للعدوانية الحيوانية الكامنة فيه، يجد بشكله الجديد مجالا خصبا في غياب الدولة، إنه <<الادولة الحق>> ١٧

تقدم الرواية إذا وطنا، هو الوطن الحقيقي المعاش الفعلي، يتمثل في النص من خلال اللغة المباشرة الماثلة في لفظتي (البلاد، الوطن) تارة، ومن خلال رمزية بعض الأمكنة، ك(القرية، المدينة) تارة أخرى .

ويمثل في حضوره حقيقة ما حدث في هذه الفترة الزمنية، حقيقة المأساة التي صنعتها أطراف عديدة متشابكة، أشارت إليها الرواية مباشرة دون إيجاء، أو ترميز، بل وضعت عليها اليد متهمة، ومدينة إياها.

وذلك أن الرواية لا تقدم مشروعا سياسيا، أو اقتصاديا، أو اجتماعيا، إنما تطرح إشكالا وفق وجهة نظر ما، دون أن تسبح على السطح، ولا تلامس عمق المشكلة.

ينخرط الجميع في مجموعات لكل منها نظام قيم، يختلف عن الآخر، يسجل السرد تناقضها وصراعاها العنيف، وبذلك يغيب مفهوم الوطن الواحد الذي يحتوي الجميع لينخرط في وضع جديد ساعدت عليه الظروف السابقة، فلم ينتبه إلى ما يعيش عليه من متناقضات ما فتئت تنمو، وتتضخم، وتتعدد، حتى أدت إلى المواجهات المسلحة، والاغتيالات، والرصاص الطائش الذي يقتل الناس في الطريق. يتمزق الوطن، وتتقاسمه المجموعات المتصارعة، فتشعر الشخصيات أنها تعيش في وطن غير الذي كانت تعرفه قبلا.

تسيطر على هذه الجماعات أيديولوجيات مختلفة هي التي ترسم مسار الشخصيات، وتحدد أفعالها لأنها تمثل مرجعياتها، فانشطرت الوطن بعدد أحزابه ليفقد وحدته، ودواعي التواصل بين أناسه، واتسعت الفواصل بينهم، يمزقونه أشلاء، تعمل كل جماعة، على إشباع الناس بالخطب، والبيانات، التي لا أمل فيها، ثم تحولت إلى إكراه الناس على التحيز لجهة دون

وهو مكان لا حدود له، ولا جغرافيا، إنما جعلته الكتابة قيمة وجدانية، وفكرة يشكلها الوعي، تعويضا عن المكان المادي المنتهك بسبب العنف المتزايد، يتحول إلى سجن ومنفى؛ ومع ذلك يبقى في القلب، في العقل، في الذاكرة، يحضر على امتداد النص حضورا عنيفا مهددا، ومهددا، تقدمه الكتابة مستوحشا بالاضطهاد، والقهر، والقتل من خلال التجربة الفردية والجماعية، وهو أمر يخص مكانا يتحكم فيه العنف بمختلف أشكاله ومصادره، تواجهه الرواية لتنتقله إلى مستوى النص، وتكون شاهدا ومؤيدا له.

تتوزع حكاية الوطن على مساحة الرواية في زمن العنف، عندما اختل سلم القيم والمفاهيم العقيدية، والسياسية، والأيدولوجية، إضافة إلى مسألة الهوية، اختلال أدخل الوطن في متاهة القتل، فاندثر معنى الوطن، واستبدل بالحزب، والعرق، والجهة، يسلب الوطن دوره، ويفكك وحدة الانتماء، ويطفئ سلطان المال، ويتقهقر الفرد، وينكمش على ذاته، بعد أن فقد حريته، وأمنه وسط فضاء اجتماعي قاهر صنعته الفوضى.

يدخل البطل في حوار مع الأطراف المعنية بالصراع، يناقشهم، يسمعهم ويعرض عليهم أفكاره، وكاد ينجح في تغيير بعضهم لولا الموت،

جديد، في المقابل تعمل الجهات الأخرى على صياغة جديدة للوطن بأدوات مغايرة، لكنها تشترك في أنها عنيفة مداها هو القتل.

والكل يسعى إلى إعادة بناء هذا المكان اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، وحتى رمزيا، وبما أن أدوات الجميع عسكرية، وإن ادعى البعض الدبلوماسية والعمل السياسي، فإن الكل يرى في الآخر عدوا وجب استئصاله، ومن ثم لا يتوقف العنف، ليسيطر الموت على الوطن

إلى هذا المآل الحزين والمأساوي وصل الوطن، تجزأ أحزابا، وجهات، فقد مركزيته وسلطته وأمنه، وتحول إلى رقعة يحكمها العنف والفوضى، وتوارى مفهوم الوطن، وكتيجة حتمية اضمحلال حياة الفرد وأنزوائه معتزلا، يفقد الشعور بالانتماء إلى الجغرافيا التي هي الوطن بكل أبعاده السياسية والثقافية والعقدية، واللغوية، والتاريخية، نتيجة طبيعة العلاقات التي أرهست بالنهايات، وأشارت إلى تراكم الأسباب والدواعي التي تفاقمت، إلى أن أدت إلى انهيار الوطن قيمة، وكيانا، وهوية، وانتماء، أدخلته في دوامة العنف في أبشع صوره.

هكذا نصل إلى القول أن المكان مهما اختلفت هويته، وجغرافيته، وإن

غيرها، بل وصلت حد القتل، فلم تعد خصائص المكان غير متفقة مع معنى الوطن، فقد ألم به الدمار والعنف، فأصبح عالما ضيقا ومخنوقا، وتقف شبكة التفاعلات الحيوية القائمة بين أجزائه، وينقطع عن أداء أهم وظائفه، فقد قيمته المرجعية من حيث هو عنوان انتماء لا تتولاها الجماعة أو الجهة أو الحزب.

من الواضح أن النص لا يبنى هذه التجليات لظاهرة العنف من خيال كاتبه، إنما يستعيدها من الواقع المادي الذي هو مرجعه، تتقلها اللغة إلى مستوى الفني (النص الروائي)، فيصبح المرجعي هو منتج النص >> يتخذ شكل الرموز واللغة في هذه الحالة ليست سوى وسيلة لصنع هذه الرموز التي يلتحم بعضها مع بعض لتكون مناظر وحركات وشخوص وتجارب أي أنها أشبه بزجاج شفاف يرى القارئ من خلاله حياته متشابكة مع حياة الناس وأحوالهم << ١٨.

تضعنا الكتابة الروائية أمام وطن رغم شساعته يبدو مغلقا، يحده الموت بفعل القتل من جميع الجهات، يتحول إلى قطعة من جحيم حقيقية، يلقي عليه الهاجس الأمني ظلاله، تبنى العلاقات بين أفرادها على النفور والتناقض والعداء، فيتعسكر المكان ليتسنى للسلطة إنتاج وطن

ظاهرة العنف، أثرت عليها بقوتها التي لم يستطع الكاتب تجاوزها، إنما استوعبها تحت الصدمة، ونقلها عبر الوعي الآني إلى مستوى اللغة، فتجلت في بنيات لسانية، تشغل علامات، ورموزا، ودلالات، كلها تخدم فكرة واحدة، هي سيطرة العنف على المكان، لأن الأحداث كانت صاعقة دمرت المكان والإنسان، إذ أن تدمير الأمكنة هو تدمير للذات الإنسانية، لعاداتها، لتاريخها، لقيمها، لكيانها، فكان المكان المدمر دلالة على الخل النفسي، والفكري، والعقدي الذي أصاب الإنسان في العمق.

خلل مثل هذا يفقد المكان الاستمرارية يعطل ديمومته، فحين يدمر المكان بهذه الوحشية، يعطل الإحساس بالزمن، الذي بدوره واقع تحت فعل العنف، وهنا نقول أن الرواية قدمت مكانا يعيش الكارثة بجميع مستوياتها اجتماعيا، وسياسيا، واقتصاديا، وأيديولوجيا، وعقديا.

واللافت للنظر أن المكان الذي احتل مساحة أكبر في المدونة باحتضانه فعل العنف، هو المدينة لارتباطها الوجداني بالإنسان خاصة الكتاب واعتبارها أيضا الأكثر عرضة للعنف ضحيته الأولى.

هذه التحولات التي حلت بالمكان بفعل قوة العنف تجاوزت أثارها لتطال الإنسان في العمق، فكان

كانت محدودة يدل على الجزائر، البلد الذي يقتل فيه كل جميل، لذا اتخذ في الرواية دلالة الوطن حتى يؤدي الوظيفة التي أسندتها إليه الكتابة، وقد انحصرت تقريبا في ظاهرة العنف باعتبارها الحدث الأبرز في النص، كشفته واقعا قائما ليس فقط في مستوى اللغة إنما كان حقيقة واقعية فعليا أيضا، ينطبق ذلك على القرية والمدينة، التي جردها النص من اسمها، وأحاطها في المقابل بتوصيفات، وسمات توسع مداها الدلالي لتصير الوطن، الجزائر.

وكان توظيف الأمكنة في أشكال واضحة كما تمت دراستها، قد تم عبر وعي الراوي وخلفه بالطبع الكاتب أي وعي الكاتب بالمكان، حيث جرد من هندسيته وجغرافيته، وألبس لبوسات الإنسان بكل أبعاده، نفسية، ووجدانية، وفكرية، فكان تعبيراً عن وجهة نظره للعالم، تظهر من خلال دلالات الأمكنة، وهذا ما يجعل الروائي يوسع المكان تارة، فيوظف المدينة، وتارة يعمل على تضيقه، فيوظف الشارع، ويزيده ضيقا فيوظف البيت، والهدف من ذلك إظهار، وتعرية بشاعة العنف أمام القارئ، ومن ثم يكون المكان شكل من أشكال الأزمة العامة، يحتضن ما تتجه.

إذا هي أمكنة شكلتها، وصاغتها

المتقف ضحية العنف الآخر الذي هو القتل.

ونسجل نقطة مهمة عبرت عن وضع نفسي وصلت إليه الكتابة وخلفها الكاتب، وهي النهاية المتشائمة التي تخلص إليها الرواية، ذلك ما تكشفه اللغة وهي تشرف على وضع نقطة النهاية، وهذا في واقع الأمر تعبير عن أزمة أو ورطة إنسانية، وتمزق في الوجدان، أحدث اضطرابا فكريا لدى الجماعة عبر عنه الكاتب بلغة الرواية، وهي ميزة الرواية الجزائرية المعاصرة التي اتخذت الأزمة موضوعا لها.

ثانيا- الشخصية وتفاعلها مع زمن العنف:

تعد الرواية كفن أدبي، ونوع من أنواع الحكى، الأكثر ارتباطا بالحياة والواقع البشري عامة، وبالتالي بالزمن، محورها الذي يشد كامل عناصرها، يأمل النقاد عن طريقها <<معرفة كيفية تعامل الرواية مع الخبرة الإنسانية وكيفية تفاعلها مع الزمن ودوره في التصميم لشخصياتها وبناء هيكلها وتشكيل مادتها وأحداثها>> ١٩ فالكيفية التي بها يبني الروائي عنصر الزمن تشكل بنية النص، ومن ثم يعد بتمظهراته عاملا أساسيا في الكتابة الروائية، السبب الذي جعل (سيزا قاسم) تجعله في صدارة اهتماماتها النقدية ٢٠.

ولما شكل الزمن هاجس الإنسان المعاصر فإن الرواية استجابت لهذه الهواجس، معبرة عن القلق الدائم، وما يعيشه الإنسان في خضم متغيرات الزمن وضغوطاته، ومن ثم فالرواية <<هي تعبير عن رؤية الروائي تجاه الكون والحياة والإنسان. فإحساس الإنسان بإيقاع الزمن يختلف من عصر إلى عصر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها>> ٢١ استطاع التحليل النفسي سبر تعاطي النفس للزمن في النص الروائي، لذا اهتمت الرواية بقضايا العصر ومعاناة الإنسان عبر الزمن.

ويختلف توظيف الروائي للزمن حسب مقتضيات البناء العام للرواية، تمنحه مرونته القدرة على التمثيل في النص بأشكال مختلفة، الأمر الذي يجعل منه <<عملا أدبيا أدواته الوحيدة هي اللغة، يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة وبين كلمة البداية وكلمة النهاية يدور الزمن الروائي، أما قبل كلمة البداية وبعد كلمة النهاية فليس للزمن الروائي وجود>> ٢٢.

والملاحظ أن الكتاب الذين ساهموا في تطوير الرواية، شكل الزمن لديهم هاجسا كبيرا، فقد ظنوا أن مواجهته تمكنهم من فهم الحياة، وتمنحهم رؤية سليمة عن الواقع، كما تساعدهم على حل الإشكالات

الصدمة، فكان الزمن زمنا للعنف في جميع مستوياته.

هذا التصور عن مقولة الزمن، هو محاولة لصياغة رؤية من أجل مقارنة هذا العنصر، وهي البحث عن دلالاته في النص، والوعي الذي أنتجها والموقف منه في زمن هو زمن العنف، حتى نكشف عن كيفية تعاظم الإنسان الجزائري للحياة في تلك المرحلة، وذلك داخل المعطى النصي، أي الوقوف على زمن العنف كما يظهر في المستوى الدلالي. وهذا يعني محاولة الإمساك ببنية الوعي عند الشخصيات أو الراوي ومن خلفه الكاتب، حيث تمارس الأحداث صيرورتها، ويتم الوعي بها.

١- زمن النص هو زمن العنف:

يتجلى زمن النص من خلال تخطيب زمن القصة في مستوى الخطاب، لنحصل على زمن الخطاب، بفعل الكتابة التي يمارسها الكاتب وهو يكتب عن أحداث سابقة زمنيا لزمن الكتابة، فيصبح << بناء النص متعدد المستويات والجوانب، وهو يتخطى طبعاً حدود الجملة النحوية التي تبقى، مع ذلك، الوحدة المعنوية الأساسية التي تتجلى فيها المعطيات اللسانية، سواء اقتصر عمل هذه المعطيات على وظائف داخل الجملة ذاتها، أو امتد إلى ما هو أبعد من ذلك ليشكل بدوره

الفنية، بما أن الزمن له علاقة ببنية الرواية >> فالرواية ليست فناً صرفاً، فلا بد لها من موضوع ذي صلة، مهما تكن باهتة، بالعالم الذي تعيش فيه و نعرفه بحواسنا. و الموضوع لا بد من أن يعالج سلوك الناس الذين يتصرفون و يشعرون و يفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته و تنوعاته و تغيراته، و كل فرد في القصة، كما هي الحال في الحياة، يحمل على عاتقه نظامه الخاص للزمن>> ٢٣.

و يبقى الزمن مقولة في النص الروائي تشغل الباحث كعنصر أساس في أي عمل، من العبث محاولة فهم النص خارج حدوده، فالوعي بالزمن هو الذي يدفع على القلق ليشكل زمناً للخلق والإبداع، يتخذ الكاتب سياقاً لعمله، لذا نجد الرواية الجزائرية المعاصرة قد أحسّت بآليته وثقله، انعكس صداه بقوة عليها وإن غلب على هذا الإحساس الوعي الأيديولوجي، بسبب الصدمة العنيفة التي أحدثت خللاً في البنية الزمنية الراكدة والرتبية، بفعل موجة العنف التي اجتاحت حياة الإنسان الجزائري ووضعت في دوامة الحيرة والقلق، مما جعل الهاجس الوطني والاجتماعي والسياسي يتم تشكيله فنياً، في وضع زمني مرتبك نظراً لكون الكاتب كان يكتب تحت تأثير

في ساحة أول ماي التي أطلقوا عليها اسم ساحة الدعوة، آلاف مؤلفة، يرتدون قمصانا بيضاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام، مثلما هم متساووا السن والقامة، واللحي المتدلية... يتشبهون بمواقفهم أمام الغزو المتتالي لقوات الشرطة التي تقذفهم بقنابل الغاز المسيل للدموع>> ٢٥ وهي أحداث كانت إذنا بداية مرحلة أخرى للعنف سنة ١٩٩٢.

وإذا كان هناك ما يدل على بداية القصة، فليس هناك ما يدل على نهايتها؛ تنتهي الأحداث باغتيال الشاعر دون إشارة زمنية يمكنها الأخذ بأيدينا إلى وضع نقطة النهاية، وبذلك يكون زمن القصة مفتوحا، تاركا المجال لتداعيات القارئ. وبين البداية والنهاية المفتوحة تعود الذاكرة في استرجاعات خارجية بعيدة لتعيد زمن الثورة إلى اللحظة الحاضرة، فيتقاطع زمن عنف الماضي مع زمن عنف الحاضر، يقوم وعي الشخصية البطلة ببناء زمن عنيف في لحظة راهنة.

ب- زمن الخطاب:

يتميز زمن الخطاب بخطيته عكس زمن القصة المتعدد الأبعاد، ومن خاصياته >> أنه سردي، وهيمنة السرد في هذا الخطاب تستمد

وحدات تدخل الجمل النحوية في تركيبها وتكون حلقات كبرى أو قصوى يتألف منها النص>> ٢٤ ولما تعانق الكتابة القراءة تنتج ما يعرف بدلالة النص، ومنها دلالة الزمن؛ لذا نحاول الكشف هنا عن زمن النص لنصل إلى المستوى الدلالي للزمن. ولا يتم ذلك إلا بالمرور على زمن القصة وزمن الخطاب، ثم كيفية انبناء الزمنين في النص.

أ- زمن القصة:

من المتعارف عليه في مجال الدراسات السردية أن زمن القصة هو زمن الأحداث كما وقعت، أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي. تدل عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية، والإشارات الزمنية الصغرى. والذي يهمنا هنا هو الإشارات الكبرى التي مثلت الأحداث التاريخية كما وظفها الخطاب، حتى نبين علاقتها بتاريخ العنف، والصورة التي اتخذها في النص. فإذا انتقلنا إلى الزمن الدلالي أمكننا الإمساك بهذه الصورة وتجليها اللساني في الرواية.

يتحدد زمن القصة في (الشمعة والدهاليز) ببداية المسيرات والتجمعات في شوارع العاصمة، يعتمد الخطاب إلى توظيف الأحداث الكبرى وليس التواريخ كما سبق في الروايات الأخرى >> كانوا

نكون في أكتوبر ١٩٩٠، لكن حينها لم تكن هناك الأصوات المشار إليها في الرواية، لذلك فالمدة أكثر من سنتين، أي سنة ١٩٩٢، عندما بدأ العنف يمد جذوره؛ وتعتبر هذه اللحظة هي محرك أحداث الرواية، حيث تتدفق مع السرد، وفي أعقابها تتوالد الأزمة في مسار تصاعدي، يخترقه استرجاع يحضر متقطعاً في فصول الرواية، يستحضر أيام الثورة؛ نقف على زمنين للعنف، زمن عنف الحاضر، وزمن عنف الماضي الاستعماري من (ص ٣٠ إلى ص ٥٩) الثورة، يعود في (ص ٦٣ إلى ص ٧٤)، وماضي ما بعد الاستقلال من (ص ٧٤ إلى ص ٨١)، ومن (ص ٨١ إلى ص ٨٨) يحكي السرد عن طفولة البطل، ومراحل دراسته، وما شهدته من أحداث سياسية خاصة.

يتشكل زمن الخطاب من زمنين، زمن الثورة الحاضرة التي يقوم بها عمار بن ياسر وجماعته، وزمن الثورة التحريرية، وبين الزمنين يمارس الخطاب الحذف، تدل عليه الإشارات الزمنية الكثيرة؛ والملاحظ أن إيقاع الزمن في الحاضر (ثورة عمار بن ياسر) أسرع من إيقاع الزمن الماضي (ثورة التحرير)، يتحرك بقوة وسرعة نحو النهاية.

وينتهي زمن الخطاب في الليل بمحاكمة الشاعر من قبل متطرفين، ثم يقتل >>آه العاشرة تحل، وأنا

أهم مقوماتها من اشتغال الخطاب الروائي على القصة بأشخاصها و أحداثها وفضائها>> ٢٦ لذا يلجأ الكاتب وهو يعطي القصة زمنيته الخاصة في النص الروائي إلى توظيف المفارقات الزمنية والتقنيات المتعلقة بزمن السرد من أجل استيعاب أحداث القصة، التي يختار منها ما يخدم النص سواء من حيث البناء أو الدلالة التي يسعى إلى إنتاجها. من هذا المنطلق نعمل على كشف خصوصية زمن الخطاب في الروايات التي بين أيدينا، وإن كنا لا ندعي التفصيل؛ إنما نفعل ذلك بالقدر الذي يسمح لنا بإضاءة بنية النص، وفي الأخير زمن النص الذي هو هدفنا هنا.

تدور الرواية في زمن نفسي، يتخذ من التداعي وسيلة للتجلي في الخطاب، يندرج فيما يسمى بالرواية الجديدة؛ فالشخصية هي التي تقوم بوظيفة بناء الزمن عبر وعيها ووجهة نظرها للعالم. يبادرنا الراوي بفاتحة زمنية تشير إلى زمن البداية >>استيقظ الشاعر مرعباً على أصوات تمزق سكون الليل>> ٢٧ ويضيف محددا الزمن أكثر >>لم تكن الأصوات لمدافع ولا حتى لدبابات، وجنازr، وكما جرت العادة، منذ سنتين أو يزيد>> ٢٨ وإذا كانت أول مرة سمع فيها أصوات المدافع قبل سنتين أو أكثر هي ٥ أكتوبر ١٩٨٨، باعتماد السنتين،

استرجاع الماضي، والغير قادر على تجاوز الحاضر إلى المستقبل.

ويقدم الخطاب زمنا يبدو كرد فعل من طرف الكاتب، الذي لا يتحكم فيه سرديا، لا يتجلى حيا متحركا في النص، ولا يمارس حضورا فعلا رغم كثافته، يمر إلى النص عبر الذاكرة، هذا الأخير الذي استبدل الذاكرة بالتداعي، مرتها الزمن في مستوى اللغة، لا يكون فاعلا في النص وظيفيا وداليا في المستوى المطلوب، ولعل السبب في ذلك يعود إلى كون الكاتب لم يزل يعيش الحدث الذي يكتب عنه، دون النظر إليه من مسافة تمكنه من قراءته، أي أن الخطاب متزامن مع الواقع، ومع ذلك فقد قدمت النص وعيا ما وإحساسا بمرحلة حرجية، أثرت عليها، وجعلتها يختلف عن النصوص السابقة، إذ ينحو نحو التجريب، وتيار الوعي، والرواية الجديدة.

كما يمزج الخطاب بين الزمن المادي والزمن النفسي يوظف الذاكرة والتداعي والمونولوج، حتى يمكن القول أن زمن الخطاب هو زمن نفسي؛ تقرأ فيه الشخصيات الزمن المادي بدرجات متفاوتة فيما بينها، كون الزمن المادي وقفت وتيرته في لحظة الحاضر، أوقفها العنف، فانفتح على ما هو مكبوت في الشخصيات، تدفق عبر الخطاب.

مشغول بهؤلاء، ترى هل أتمكن من ربط روحينا، أريد أن أودعها الوصية قبل فوات الفوات>> ٢٩ ويضيف الكاتب بعد وضع خاتمة الرواية، ملحقا، يصور فيه مشهد الدفن، يجعل الخطاب مفتوحا على أمل قائم في الفتاة التي سماها خزيان، تحمل دلالة التاريخ في صناعته لهارون الرشيد كما سمته هي، و يتجلى ذلك في >>... يضرب لونها إلى البياض وسمرة وزرقة. ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية أفريقية. عليها جلباب أبيض وخمار أسود. عيناها لا تفارق الجثة وكأنما تقرأ صفحة من كتاب، أو تستمع إلى حديث هامشي>> ٣٠ وإن كان لا يضيف لزمن الخطاب زمنا آخر، إلا أنها ذات دلالة على الأمة الإسلامية بأكملها التي مثلتها الفتاة بشكلها وملامحها.

نخلص في الأخير إلى أن الحاضر يمثل محور زمن الخطاب، يرتد إلى الماضي، يتفاوت من حيث السعة والمدى من أجل إضاءة هذا الحاضر، وتفسيره أو الدفع به إلى الأمام، يعد الحاضر إطارا زمنيا حرجا للخطاب، وحتى استحضاره للماضي لا يقدم له عزاء، ويدوره المستقبل يغيب، فهو زمن ميت اغتاله الحاضر بعنفه، ليبقى وحده يرتعن الخطاب العاجز عن

والملاحظ أن زمن الخطاب يتراوح بين حاضر عنيف يسترجع ماضٍ عنيف، يرتنه مشكلاً معه زمن العنف، هذا الحاضر لا يختار من الواقع الراهن وحتى الواقع الماضي غير أزمنة العنف، فيكون بذلك زمن الخطاب في النصوص هو زمن العنف.

و إذا عدنا إلى زمن الكتابة الذي حددناه من خلال تاريخ النشر، نجد أن الرواية ظهرت في ١٩٩٥، وهي مرحلة التسعينيات التي تميزت بالعنف في جميع مستوياتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والأمنية، لذا فقد مثل زمن العنف موضوعاً لهذا النص، ومن ثم زمن النص كما تجلّى من خلال زمن القصة وزمن الخطاب، وهو زمن منفتح على الماضي المتسلم بالعنف؛ كعنف الاستعمار الذي يشبه كثيراً عنف الحاضر، ومفتوح أيضاً على المجهول لا يستبشر بالمستقبل، ولا يضع نهاية لزمن العنف ذلك أن هذا الزمن ما زال قائماً، لا يملك النص أن ينهي، يكتفي بتقديم موقف ورؤية، تفتقر إلى قراءة الأفق، لذا انعدم فيه الحديث عن المستقبل.

ولذلك يمكن قراءة الرواية على أنها قراءة لمرحلة زمنية شكل أبعادها المختلفة عنصر العنف، وفي الوقت نفسه تعتبر موقفاً من هذه المرحلة العنيفة، كما أن انفتاح

النص، وطمس زمن المستقبل فيها، أي انفتاحها على المجهول، أو على ما هو غامض يجعلها خائفة من امتداد زمن العنف، إنها إشارة إلى المحتمل الذي ما تزال أسبابه قائمة.

٢ - وعي الشخصية بزمن العنف: يتجلّى وعي الشخصيات بزمن العنف من خلال الزمن النفسي المرتبط أساساً بالشخصية، حيث يمتد في الذكريات والطموح، تعبر عنه الحالات النفسية المتغيرة، إنه الماضي العائد بوساطة الذاكرة مستخدماً الومضة المورائية، وفي الوقت نفسه هو زمن المستقبل الحلم وبمعنى أكثر دقة هو زمن الديمومة أي الزمن المطلق، وليس الزمن الكرونولوجي المقاس، لذا يستقر في اللاوعي، ويخضع لقوانينه المبهمة؛ وبذلك فمقياسه القيم الخاصة، وليس الموضوعية، يدرك بتعاقب أوضاع الوعي وحالات اللاوعي >> إنه بعبارة أخرى زمن نسبي داخلي يقدر بقيم متغيرة باستمرار << ٣١ هكذا يكون الوعي بالزمن/زمن العنف، نمواً باطنياً، يتواصل بلا انقطاع دافعا بالماضي إلى الحاضر الذي يحيل بدوره إلى المستقبل.

وقد كشفت قراءة الرواية في ضوء هذا الطرح أن التداعي كان نهج النص، حيث تتداعى المشاعر

ثقافية وإبداعية، تجسد خياراتهم التاريخية، و تقدم طبيعة القيم والثوابت التي يدافعون عنها^{٣٣}.

والسؤال المعول الجواب عنه في هذا المقام، هو: كيف تعاملت الشخصية مع الزمن المضمع بالعنف؟ وهل استطاعت التأثير في زمنها المعاش، وساهمت في تشكيله سلبا وإيجابا؟ وإلى أي مدى عكست صورة الروائي بأبعادها الفكرية، والثقافية، والسياسية، والاجتماعية، هذا الروائي الذي هو جزء من واقع، ولحظة من زمن؟ ومن ثم يمكن الحديث عن خيارات، وقيم، هي في الأساس الأركان المكونة لرؤيته لزمن العنف.

يبدو البطل في (الشمعة والدهاليز) إيجابيا بما يتمتع به من رؤية واضحة نبيلة >> أنا هذا المجرم الذي تتمثل جريمته في فهم الكون على حقيقته، وفي فهم ما يجري حوله قبل حدوثه <<٣٤ إنه شخصية مسالمة متمسكة بأصولها، ومعتزة بانتمائها، لا يخفي انتماءه الأيديولوجي المتعاطف مع عمار بن ياسر وجماعته، رغم انتقاده لمنهجهم ووسائلهم في التغيير.

وقد حوله زمن العنف إلى شخصية إشكالية، تسائل الآخر عما إذا كان التغيير كمطلب أساس مبررا للعنف، وأمام تزايد العنف تضاعف إحساسه بالمساهمة في الحفاظ

والأفكار ولذكريات والتخيل، وتتخذ المواقف، وسيمكننا التحليل من كشف طريقة تعامل الشخصيات مع زمن العنف، مع الإشارة إلى طريقة الكتابة التي لا شك سيكون لها أثر في إبراز هذا الوعي.

والملاحظة الثانية المسجلة من القراءة الأولية للرواية هي نوعية البطل الذي كان من الفئة المثقفة، تدل عليه وظيفته، و موهبة التي يمارسها، ومواقفه، وآراؤه في القضايا المطروحة، فهو أستاذ جامعي وشاعر، تجعلنا هذه الملاحظة الهامة نقول أن الرواية هي رواية مثقف، في زمن عنيف صنع أزمة، جعلت هذا المثقف يعاني مسألة الوجود، في واقع فقد الاستقرار والأمن، وخلال ذلك يتخذ موقفا من الزمن الذي يعيشه بكل تداعياته، انطلاقا من الوعي الذي أنتجته الأيديولوجيا التي تبناها كمثقف، وهنا يمكن القول >>إذا اعتبرنا أن الفن موقف، و أن أشخاص العالم الروائي متخيّلون، فهل تكون صورة المثقف... صورة موضوعية تجد في الواقع الاجتماعي المعيش مبرراتها أم أنها لا تعدو أن تكون صورة الروائي المثقف من خلال روايته<<٣٥ ويستدعي تأكيد هذه الفكرة الدعوة إلى دور تاريخي، يقوم به المثقفون والمبدعون بأطروحات

محاضراته، وحديثه معهم في الشارع، والتعاطي مع الآخر المختلف كما فعل مع عمار بن ياسر، وأيضاً في المسجد مع المصلين، وأخيراً مع الفتاة خزيان كما سماها، وانتهت أحاديثه بتلك المحاكمة التي أفحم فيها بعض منتجي العنف الذين جاؤوا يحاكمونه، لذلك فهو يعيش زمناً يختلف عن رؤيته ولا يلبي طموحاته، لذلك عمل كمثقف، وعالم اجتماع من أجل تغيير هذا الزمن، بمحاولة إقناع الفاعلين فيه (عمار بن ياسر) وأمثاله، حتى لا تضيع فرصة التغيير، وقد ضاعت فعلاً.

فبمجرد نزوله الشارع، ورؤيته للثوار الجدد، وسماعه هتافاتهم، راح ينظر إلى واقع الناس أدرك أن <<ففي بلدنا شعبان>>.

شعب سيد، لا يجد وسيلة لفرض سيادته غير الأوراق والأوامر، وشعب مسود قرر أن لا داعي للخضوع والامتثال لأقلية لم ترضه ولم تلب رغباته وطموحاته في أي ميدان من الميادين <<٣٧ فكانت النتيجة أن استرجع الأعراب صورة أجدادهم القديمة، وتوجهوا إلى <<السادة يحدقون في أعينهم ويطلبون منهم بصرامة وإصرار التنحي، وركوب البحر والالتحاق بالسادة الأوروبيين، سكارى هادرين: لا إله إلا الله محمد رسول الله

على الوطن والإنسان، والتعبير عن وجهة نظره، يرى أن المسألة تتجاوز مجرد الموقف العابر أو الرفض، لأن أي أمر يترتب عليه مصير بلد وشعب بكامله في زمن لاحق >> هذا العصر، قدر الشاعر ومعه، علماء اجتماع عديدون كما يعتقد، من خلال تصريحاته في مناسبات مختلفة، دهليز كبير، رغم ما نعتقد من أنه منار، بشتى أنواع المعرفة، فإنه مظلم، وغامض.

غامض مخيف.

ذلك أن القضايا كلها فيه، تحضر في الآن الواحد، وتشكل ما يشبه زوبعة متواصلة، تظلمس كلما ازداد إلحاحاً على تأملها، لأنها لم تعد كما كانت هذه السنوات قضايا عامة كلية.

إنها تفاصيل التفاصيل <<٢٥.

يمثل الشاعر البطل الإيجابي الذي يطرح رؤيته في التغيير، والدولة، وينظر إلى العنف كزمن طارئ، وإن لم يكن وليد الساعة >> بالتأكيد إن زمن ما يحدث حالياً، ابتداءً قبل الآن، وربما قبل الليلة، زمن ما يجري في المدينة، وثبة طويلة

شرع فيها منذ وقت بعيد، وما يحصل، هو بلوغ الطرف الآخر من الهوة <<٣٦ وما ينبغي التوقف عنده هو أن إيجابية الشاعر بدأت نتيجة احتكاكه بالناس من خلال

عليها نحيا وعليها نموت وعليها
نلقى الله << ٣٨

يفهم أن ما يحدث الآن له علاقة
بما حدث في الماضي، وهو أن
<<الشعب الجزائري لا سلاح
ثقافي له سوى دينه >> ٣٩ لكنه
تردد، وخجل من ترديد شعار الثوار
الجدد، مما يكشف عن موقفه
تجاههم، فهو مع التغيير ولا يرفض
أن يكون تحت هذا الشعار، فقد
حرر الأجداد به الوطن من قبل، لكن
هؤلاء الجدد لم يحسنوا استخدام
هذا السلاح، وسيضيعون فرصة
التغيير، وهو في القوت ذاته موقف
رافض للعنف، وعدم الانسجام معه
كزمن بديل، لأنه سيضع بدل العنف
عنفًا آخر.

هنا نكتشف ما يعانيه من ألم
كمثقف يرى وطنه يتدمر، ويتقهقر
وضعه إلى الأسوأ، وحينما يتفاقم
العنف، و يمتد زمنه بمرور
الوقت، يتحول الشاعر إلى دهليز
مقل أمام الآخرين انتقاما منهم
<<أتحول إلى دهليز مظلم، متعدد
الجوانب والسراديب والأغوار،
لا يقتحمه مقتحم مهما حاول،
وهذا عقابا، لجميع الآخرين على
تفاهتهم >> ٤٠ ولم يمنعه ذلك من
الانخراط في الزمن، وتجاوز مجرد
الإحساس به ومستوى رد الفعل
إلى مستوى الفعل الواعي المدرك
لقضايا عصره.

إن الشاعر في (الشمعة والدهاليز)
هو الوحيدان في المدونة، اللذان
يمكن القول أنه تجاوز الدهشة
والحيرة، أو الصدمة الناتجة عن
زمن العنف، وانتقل إلى مرحلة
الإدراك والتعاطي مع الزمن
بوعي تام فاعل مبني ومؤسس
على رؤية؛ ولعل هذا ما عبر عنه
مشهد المحاكمة في آخر النص،
إذ وضح الشاعر بموقفه ورأيه أنه
يختلف عن كل ضحايا العنف، بما
يحمل من وعي، وإدراك، وإيمان،
وفهم، وما على هؤلاء القضاة
المقتحمين إلا أن يفهموا أنهم في
حضرة مثقف يرفض الخضوع،
أو التهميش، ولعلمهم فهموا ذلك،
فاستشعروا الخطر على مشروعهم
التدميري، فقتلوه، وهو ما نقرأه في
كلام الشاعر وهو يتساءل عن تهمته
<<تري بم سيحاكمونني ومن أكون؟
دوناتوس؟ خالد بن الوليد، بعد
إخماد فتنة الردة؟ طارق بن زياد،
بعد فتح الأندلس، موسى بن نصير؟
جان دارك؟ نابوليون بناپرت؟ فوبلز؟
أوموسوليني؟ أبوليوس في طرابلس
متهما بجماله؟ أبا ذر الغفاري،
متهما بالسير وحده؟ غاليلى متهما
برؤية الأرض مكورة؟ >> ٤١.

تجعله الشخصيات المنتقاة في النص،
والأفعال المنسوبة إليه في موقع، و
هم في موقع نقیض، هو متنور في
زمن الظلام، عالم في زمن ينتصب

المسجد، في الجامعة، في الشارع، مع الجماعة الإسلامية، يدرك أنه في واقع مظلّم ليس من السهل تغييره >> ويكفيه أنه أدرك أن قومه ومعظم الأقوام المحيطين بقومه في ما يسمى بالعالم الثالث أو النامي، أغنام، إن حاولوا اقتحام الدهليز، تاهوا إلى أبد الآبدين >> ٤٣.

لقد لاحظ، وقارن، وفكر في حدود وعيه، حاور وجمع الأمور كلها في رأسه، فوصل إلى تلك النتيجة، ولم يقف عندها، بل راح يعمل من أجل تغييرها، فقد رأى الحرمان في عيون خزيان، ورأى حرمان الناس من وطنهم، وتمرد المظلومين، وعنف المتهورين، فتجلت الحقيقة واضحة، حقيقة الظالم والمظلوم.

لا يحضر وعي الشاعر بالزمن في النص، فرديا، أو متعال عن الوعي الجماعي، بل يقدمه النص مرتبطا بوعي الآخرين المشاركين في ما هو يومي (عمار بن ياسر، خزيان)، وعلى علاقة بما يحدث من مظاهرات، ومسيرات، وعنف، واستغلال، منذ زمن يغوص في الماضي مشكلا سلسلة، نتيجتها ما يحدث الآن.

يعبر الشاعر عن المنظور الفكري للنص، رؤية الراوي/الكاتب، ف>> الإنسان المتكلم في الرواية هو دائما صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر، وكلمته هي دائما قول

فيه الجهلة قاضاة، إنها ثنائية التناقض التي فجرت العنف، كان ضحيتها المثقف الإيجابي الوطني، صورته هي صورة الهم الوطني >> بطلا هو مفرد في جمع وجمع في مفرد، يصبح البطل تجسيما لمجرد هو روح الأمة، ويجد الروح القومي المجرّد طريقة إلى التاريخ عبر الشخصية المحددة >> ٤٤.

تحضر شخصية الشاعر كفاعل رئيس في النص، أستاذ جامعي، شاعر، عالم اجتماع، يتموقع في الزمن الاجتماعي والثقافي خاصة الفكري، في زمن، وإن لم يكن جديدا، فهو مرحلة مازالت تتكون، يتخذ تجاهه علاقة قرائية، ذات تقرأ زمنها، يقرأ الشاعر العالم حوله، فهو شخصية جاهزة تحمل وعيا بالزمن مكتملا، لها رؤية للعالم، لذا فالرواية بدورها قراءة للزمن، لهذه المرحلة؛ وبحكم تكوين الشخصية يقع حضورها في بؤرة الزمن، تقارب، وتناقش، وتقدم وجهة النظر، ومع ذلك غارقة في سرداب هذا الزمن، تجري وراء خيطه باحثة عن جذوره، عن مسبباته، ومتطلعة لما قد يفضي إليه.

يتقدم الشاعر في الزمن العنيف، يتموضع في موقع، يجعل بينهما مسافة تمكنه من استيعابه وفهمه على حقيقته، مع الجيران، في

بين أشياء أخرى تركيباً بين الماضي والمستقبل، بين القديم والجديد، إلا أن هذا التركيب لا يكون حلاً وسطاً مستمراً أو رجعياً؛ بل هو على العكس استئناف لقيم الماضي للإنسانية والحقيقة من منظور القوى الجديدة التي تخلق المستقبل، إنه استئناف يستطيع وحده على الكلية التي هي القيمة الجوهرية لكل حياة أصيلة للفكر <<٤٧.

يعد هذا النص محاولة لتجاوز الإحساس بالعطب الذي كان يقلق الذات الجزائرية، أثناء عبورها دهاليز الزمن، وتدرجها عبر اللحظات الوجودية المختلفة المفعمة بالعنف. فليس هناك تحول في الشخصيات وهي تعيش زمن العنف، تحافظ على مسارها من بداية النص إلى نهايته، كما لا تتخلى عن مواقفها تجاه العنف.

كانت هذه الشخصية منسجمة مع ذاتها، اندمجت في الزمن، واستطاعت الخروج من قوقعة الذات، والزمن النفسي، وتعاملت بإيجابية مع العنف كزمن حاضري فعلي، وعملت على تغييره، وفق رؤيتها الخاصة.

قد تبين أن زمن العنف في النص الروائي يتأسس ابتداءً من أكتوبر ١٩٩٢، اختاره الكاتب لبناء خطابه، يحرك في إطاره شخصياته، مركزاً على الجزء الأول من عقد

أيديولوجي واللغة الخاصة في الرواية هي دائماً وجهة نظر إلى العالم تدعي قيمة اجتماعية <<٤٤ وهذا ما تفعله رواية (الشمعة والدهاليز)، إذ تحكي عن حاضري عنيف، ترى أن له علاقة بالماضي، وفي المسافة الممتدة بين الماضي والحاضر يبرز إلى السطح وعي يعبر عن أيديولوجيات متصارعة، ومتواطئة، ترافقها مشاعر وأحاسيس، تعاني وهي تسير الزمن.

يصل الشاعر إلى الاقتناع بأن الماضي الملعوم هو منتج العنف، <<إنما اقتنعت، بأن عمل أبي لم يتم، وأنه بالإمكان إنجاز عملية إتمامه، لقد ترك الحبل على الغارب وعلي أن ألتقط هذا الحبل، قبل أن يسقط، وأن أتم المهمة >>.

في إطار الحاضري العنيف والملغوم، يتطلع الشاعر إلى المستقبل، منطلقاً من قراءة الماضي، لكن الواقع يقف سداً منيعاً، يحول دون إتمام ما لم يتمه الأب وفق رؤية كانت سبباً في قتله على يد كل المتصارعين، توأطوا على اغتيال مشروع التغيير الذي يقضي على مصالحهم وأنانيتهم؛ ومع ذلك تستمر الفكرة، وإمكانية تحقيقها في المستقبل، تمثلها حزيان رمز الإسلام السلاح الوحيد للشعب الجزائري <<هذا يستوجب، من

التنظيم الخاضع لنظام هرمي شبيه بالعسكري، يحكمها (أمير) يقوم بتكوين الأفراد، الذين يبايعونه على السمع والطاعة، ويسوسهم هو، يوجه إليهم الأوامر فينفذونها دون مناقشة.

وتطمح الجماعة إلى توحيد صورة أفرادها من حيث البنية الفكرية الواحدة، بعيداً عن الاختلاف، مرتكزاتها النقل لا العقل، وكذا البنية الشكلية المتمثلة في (القميص، القلنسوة، اللحية، الكحل)؛ هناك ارتباط عضوي قوي بين الفكر والشكل، لتكتمل صورة المنتمي للجماعة، وبهذا الشكل فإن الكاتب، قد وصل إلى تفسير القارئ من مثل هذا النموذج الإنساني، خاصة إذا أضيف إلى الصورة السلوك العنيف الذي تمارسه الجماعة ضد الآخر المختلف.

وينحدر جل أفراد الجماعة من الطبقة الكادحة، ذات الوعي الجماهيري المندفع إلى الثورة على الوضع القائم، نحو وعي ممكن، قد يغير من أوضاعها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، لذا كان يعبر عن وعيه بعنف؛ فتتلقفه الجماعة وتضمه إلى صفوفها، موظفة الوضع القائم، وهو نفسه السبب الذي جعل الشاعر بطل (الشمعة والدهاليز) يجد صعوبة في الوقوف ضدها، لأنه بدوره

التسعينيات، وهي المرحلة الأكثر عنفاً، ولعل الروائي بذلك قد اختار هذه البؤرة الزمنية المتوترة ليلبس شخصياته هذا الزمن في مواجهة زمنها الذاتي، ومحاولة الكشف عن الوعي بالمرحلة، عبر البطل عنه، و قدم رؤية كانت المنطلق في التعامل مع زمن العنف، تحمل مشروعا لمجتمع يتجاوز مرحلة العنف، والعودة إلى حياة طبيعية خالية من مسببات العنف.

ثالثاً - التطرف:

اتضح منذ أحداث أكتوبر ١٩٨٨، أكثر مواقف ومواقف التيارات الاجتماعية والفكرية في الجزائر. وفي التسعينيات طرحت إيديولوجياتها على الساحة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووجد الروائي نفسه وجه لوجه معها، وإن كان واحدا منها، لذا راح يكتب عنها متبنياً إحداها، ومهاجماً أخرى؛ وقل ما يكون محايداً، ركز في رواياته على التطرف وشخصية المتطرف، أحضره ليدينه، ويحمله مع السلطة ما حدث، وسنطمح في هذا المبحث إلى تحديد الصورة التي ألبستها الرواية للتطرف، متحدثين عن الجماعة الدينية، والمتطرف، والقاتل.

١- الجماعة الدينية:

تحضر الجماعة في النص بمفهوم

>>متقف ثوري كرس حياته
لخدمة الجماهير والدفاع عن
قضاياها>> ٤٩.

وإذا وجد الشاعر تفسيراً لنزوع
الجماعة إلى الثورة، بحكم الطبقة
المنتمية إليها؛ فإنه لم يجد لسرعة
الانقلاب في تفكيرها، ولباسها
تفسيراً يقول: >>هكذا نزعوا
سراويلهم وارتدوا الجلابيب،
وأطلقوا اللحي، واستسلموا لسرداب
من سرداب الماضي يمتصهم>> ٥٠
هؤلاء الذين زار معظمهم أوروبا،
واقترفوا الآثام، يغيروا من
مظهرهم، ويتكروا لحاضرهم،
مرتمين في سرداب الماضي.

يجعل إسناد السرداب للماضي
هذا الأخير زمناً مظلماً، استرجعته
الجماعة، ليس كلياً كما تدل كلمة
(سرداب)، إنما انتقت منه ما رأت
فيه من وجهة نظرها صحيحاً،
وذابت فيه مولية ظهرها للحاضر
الذي هو أولى؛ هنا يأتي الدور
الوظيفي لهذا الزمن القادم، إنه
الامتصاص، فعل قوي، يجذب
إليه الفرد وينهيه، يحوله بدوره
إلى عنصر لا علاقة له بزمناه
الحقيقي والفعلي، وهو ما يخالف
رؤية (غولدمان) فيما يخص الوعي
الفعلي والوعي الممكن، إذ يبنّي
الثاني على الأول، لكن الظاهر أن
الوعي الممكن لهذه الجماعة ينفصل
عن الوعي الفعلي، وينطلق بدل

بناء وعي جديد، لاستحضار وعي
جاهز، قد لا يشكل وعياً مطلقاً، ما
يعني إلغاء العقل بالتمام، لنقف أمام
وجهة نظر للعالم يحكمها الماضي،
ويشكل واقعها.

وقد عجز الشاعر عن تفسير هذه
الظاهرة، ورأى >>كما لو أنهم
خرجوا أجمعين من هذه المدينة، و
من هذا العصر، واستخلفوا مكانهم
قوماً آخرين، ربما أتوا بهم من أقصى
البلدان، وربما من أقصى الماضي،
يقين أنهم ليسوا أجدادهم، فأولئك
لم يكن لهم مثل هذا الحماس، و
هذا التصميم و هذه الرغبة في
التمايز، وربما لأنهم لم يكونوا
مهددين من الآخر، بهذا الشكل، أو
ربما لأنهم لم يكن بينهم من يحكم
في شكل الآخر>> ٥١.

يدفع الانقلاب الذي شهدته الجماعة
إلى السؤال عن انتماء هؤلاء، الذين
بدوا وكأنهم لا ينتمون لهذه المدينة
ولهذا البلد، كأنهم غيرهم، بل لا
علاقة لهم بأجدادهم. عند هذا
الحد يصل الراوي إلى سبب انقلاب
كيان الشخصية المنتمية للجماعة،
ويحصره في الآخر، الذي يهدد
هويتها، فكان ردها عنيفاً متطرفاً،
اتخذت التنفير من هذا الآخر
عنصراً مهماً في خطابها، مضيضة
إليه السلطة الحاكمة في شكل
الآخر، فلم تفرق بينهما، ورأتها
وجهان لعملة واحدة.

الجماعة رفقة الأمير عمار بن ياسر أحد قادة الجماعة، يرى أن التوحد الظاهر يتقوض، وإذا بـ <<الحركة ليست تنظيمًا موحدًا وإنما هي عدة فصائل، وربما هؤلاء الشبان من الفصيل المتطرف المسلح، هاته إحدى إشكاليات الحركة الداخلية>> ٥٣ وتعد رؤية الشاعر لهذا التباين مهمة جدا، تخص البنية الفكرية للتنظيم، حيث تنهار الوحدة الظاهرة، وإذا بالجماعة جماعات، والتعدد تعدد فكري، يحكمه الاجتهاد الفقهي القائمة على النقل، أي اعتماد النص، فيطفو الاختلاف؛ وليس معناه القبول بالمختلف داخل الجماعة كما قد يبدو، إنها فصائل تتنافس داخل الجماعة لتمثل إحداها واجهة التنظيم، وقد يصل الأمر حد الاقتتال، تكون فيه الغلبة للفصيل المسلح المؤمن بالعمل العسكري الوسيلة الوحيدة للتغيير. بعد هذا الاكتشاف يكوّن الشاعر خلاصة نهائية، هي رؤيته لهؤلاء <<إنهم شيع وأحزاب، الانتهازيون يركبون موجة الدين، كل حزب يتأسس يحاول انتزاع البساط من تحت الآخرين، الأجهزة تنشئ أحزابا و تستعمل إسلامها، المهمشون في الحياة، يظنون أن حجة وجبة ولحية، وإن شاء الله والسلام عليكم، تصنع مسلما شريفا، وتخلق

إن الشعور بتهديد وجود الكيان، يضع الجميع في دائرة الرفض، نتيجة دخول الجماعة في صراع مع السلطة، التي تستخدم بدورها أجهزتها لقمع غريمتها الأولى، كاشفة عن تطرف يكمن في رفضها الآخر (السياسي) كشريك سياسي، يتداول على السلطة، وتثبت سلوكها عن عدم فهم تفكير المواطن الذي تسوسه، معبرة عن جماعة مقابلة تسيطر على الحكم؛ من هذه الزاوية يظهر طموح الجماعة الدينية السياسي، تقدمه في رؤيتها للدولة الإسلامية التي تنوي بناءها، كانت وسيلتها المواجهة المسلحة مع السلطة، وهو ما رفضه الشاعر أول ما التقى بشباب الجماعة يحملون الأسلحة، ف <<شعر بالضيق الكبير خاصة من منظر البنادق، التي لم يكن يتمنى أبدا، أن تكون بين أيدي أمثال هؤلاء الشباب>> ٥٤.

تبين عبارة (أمثال هؤلاء الشباب) عن سبب رفض الشاعر للسلاح، خاصة ما يميز البنية الفكرية لهم، إلى جانب صفة الشباب الدالة على الحركة والنشاط والتهور والسذاجة، زيادة على اعتمادهم النقل دون العقل، الأمر الذي يجعل منهم خطرا كبيرا، لا يحسنون استخدام السلاح استخداما عقلانيا، وقت اللزوم، إن كان لذلك ضرورة. وعندما يتوغل الشاعر وسط

المتصاعد بأشكال، مثلتها نماذج لشخصيات تمارس عنفا، يبدأ فكرة تكبر شيئا فشيئا، ثم تتحول إلى تعصب يتخذ له مظهرا في اللحي والكحل والقميص بالنسبة، إضافة إلى تطرف السلطة، لينتهي ذلك كله بالقتل كأعلى درجات التطرف. يوظف النص الحوار، تاركا للشخصية الدور في تقديم نفسها للقارئ دون وساطة الراوي، حيث يلملم أجزاءها المتناثرة في الرواية، ويكون لها صورة متكاملة، ليرى ما إذا كانت فعلا متطرفة أم لا.

من هذا المنطلق نسعى إلى التعرف على هذه الشخصية، ونعمل على كشف طريقة تقديمها، وتوظيفها في النص، حيث يترك الراوي للشخصية حرية التعبير عن نفسها، وهي تحاور بطل الرواية في قضايا سياسية وفكرية، تتمحور حول الدولة الإسلامية التي تتوي الحركة إقامتها؛ ومن خلال الحوار يبرز فكر المتطرف، وقبل ذلك يعمد الراوي إلى تقديمه موظفا تقنية الوصف كما عرفت في الرواية الواقعية، رغم أن الرواية تدرج ضمن ما يعرف برواية تيار الوعي، وهذا الأسلوب في عرض الشخصيات من بقايا المرحلة الأولى للكتابة الروائية عند الكاتب (الطاهر وطار)، فكثيرا ما تتخلل بعض ملامح الواقعية النص، ينتخبها الكاتب عند بداية تقديم أي

اعتبارا اجتماعيا، لكننا توقف العقل وفضول المعرفة... << ٥٤ تجعل (إن) في بداية المقطع الكلام حكما مؤكدا وحقيقة، تعري الجماعات الدينية، وتكشف عن تركيبها الاجتماعية والفكرية (الانتهازيون، الأجهزة، المهمشون)، كلهم لبسوا رداء الدين وسيلة للحصول على السلطة، وتحقيق المصالح، مبعدين المنطق والعقل من ساحة المنافسة، ومستبحين كل الشعائر لأجل الهدف المنشود، بعيدا عن رؤية المجتمع كيانا تشكله الفصائل جميعا باختلاف أطرافها

إذا هذه هي حقيقة الجماعة الدينية، تقوم على تدين ناتج عن ظروف اجتماعية قاهرة، ثم يتحول إلى عقد، تظهر في شكل ملتح، قد يتغير بتغير الظروف التي أوجدته. وهنا نتحدث عن غياب الوعي والاعتقاد الصحيح المبني على قناعة راسخة، وتفكير متأني، يعي ما يعتقد به، ويفكر فيما يحققه من إنجازات؛ يقدم نفسه كرؤية مستعدة لمحاورة الآخر الذي تقبل به طرفا في المجتمع، وتعيش أخيرا حاضرها، دون أن تهمل ماضيها، مع تطلعها للمستقبل.

٢- المتطرف:

وقد كشفت رواية التسعينيات عن وعي يرى العنف نتيجة للتطرف

شخصية، يقول الشاعر: <<كانت ملامح الشاب، تتميز تحت النور شيئاً فشيئاً، لونه يميل إلى السمرة، عيناه سوداوان مشعتان، أنفه بين القصر والطول، يميل قليلاً إلى الفلطح، بينما خنابته ممتلئتان بشكل بارز، مما يدل على بقايا من غلامية بعيدة، يعزز ذلك، بعض الاكتناز الذي يطبع الشفتين، قامته طويلة منكبان عريضان >> ٥٥.

وطال ما قرأنا مثل هذا الوصف في الروايات الواقعية، يعتمد التجزيء في عرض الشخصية مركزاً على المظهر الخارجي، يتناول الوجه بالتفصيل، لا يميز الشخصية عن غيرها إلا شكلاً، مما يساعد على ملامسة الوعي الذي يختفي خلف هذا المظهر، كونه المنتج للسلوك، يمكن من تصنيف منتجة. وبالتالي تساؤل عن سبب التركيز على الوجه، نكتشف أن الوصف لم يأت اعتباطاً، وأن الشاعر حاول الإمساك بالصورة الكاملة للوجه، التي بدورها قد توحى بالوعي بما تحمل من ملامح، لذا سرعان ما اكتشف البطل أن الوجه ليس غريباً عنه، لقد رآه في التلفزيون، وسمعه يتحدث، فحدث تطابق بين الصورة الشكلية للشخصية وحديثها، <<ما يدل على أصالته كجزائري، فيه شيء من كل شيء إفريقية على أبيض متوسطية،

تتكاثف الملفوظات (إفريقية، أبيض متوسطية، عروبة، بربرية) بصفاتها بنيات سوسيو- لسانية لترتقي بالشخصية إلى مستوى الرمز الدال على الفرد الجزائري. حتى هنا ليس هناك ما يدل على تطرف الشخصية؛ فيتواصل العرض، ونعرف أن الشاب <<في الثلاثين، مهندس في النفط قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر >> ٥٧ ثم تتوالى المسندات بتعبير غريماش، مبرزة الشخصية أكثر، وهي مسندات متنوعة بين ثابتة ومتحركة:

الخاتمة:
تظل الرواية تجربة جاءت في سياق اجتماعي وسياسي نتيجة تصاعد الحضور القمعي للسلطة، والجماعة الدينية المتطرفة، ونتيجة لهذا القمع والخيبات التي مني بها الإنسان الجزائري هي ممارسة العنف المؤدي غالباً إلى القتل المعنوي والقتل المادي، ينجزه قاتل حولته الرواية إلى نموذج تدميري شامل في المجتمع.

وهكذا استدارت الكتابة إلى فاعل العنف بأشكاله، تلتقط مظاهره، ودوافعه التي تأمر بالقمع، أو التطرف، أو القتل، فتتجلى شخصيات العنف، وهي تنتقل من التعصب الفكري إلى القتل، >>إذ تصبح العلاقة الجوهرية بين الإبداع القصصي والحياة الاجتماعية نتيجة للبنى الذهنية التي تؤسس الصلة بين الجماعة الاجتماعية والعالم التمثيلي لهذا الإبداع <<٦٢ والشخصية بذلك تعبر عن موقف ما يختلف لجماعة ما، تجاه مرحلة تاريخية جاء الروائي ليعبر عن موقفه في المستوى الفني.

وهي في أغلبها تنطلق من منظور الثورة على الواقع السياسي الذي يعيش مأزقا بفعل سيطرة فئة، واحتكارها القرار، ومن ثم كان المأزق الاجتماعي والاقتصادي، والأمني، الذي ليس بالإمكان تغييره إلا بالسلاح من منظور القاتل، وأرادت الجماعات المتطرفة العنيفة نتيجة لهذا المأزق، فرض إرادتها على إرادة السلطة بالعنف، وعاش المواطن بين نموذجين للعنف، راح ضحيتهما، وجاءت الرواية تلتقط يومياته، وتتخذها وساطة تظهر من خلالها بشاعة العنف الممارس في تلك الفترة، المعروفة بالعشرية السوداء.

الهوامش:

(١) - ياسين النصير: الرواية و المكان، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق ١٩٨٦ ص ١٧

(٢) - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة و الدلالة، دار محمد علي، تونس ط ١/٢٠٠٣ ص ٩

(٣) - مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي -تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً- دار الوفاء، إسكندرية ط ١/٢٠٠٢ ص ٩

(٤) - ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط ١/٢٠٠٥ ص ٢٤٣

(٥) - رشيد بن مالك: سيمياء الفضاء في رواية ربح الجنوب، مجلة اللغة و الأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع ١٣/شعبان ١٤١٩/ ديسمبر ١٩٩٨ ص ٤١

(٦) - الطاهر والطار: الشمعة و الدهاليز، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر ١٩٩٥ ص ١٨٩

(٧) - المصدر نفسه ص ٦٠

(٨) - حسام الخطيب، رمضان بسطاوي سي محمد: آفاق الإبداع و مرجعيته في عصر المعلوماتية، دار الفكر المعاصر، بيروت ط ١/٢٠٠١ ص ٤٤

(٩) - فاطمة الوهبي: المكان و الجسد و القصيدة، المواجهة و تحليلات الذات،

- (٢١) - مها حسن القطراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط١- ٢٠٠٤ ص١٢ ص٣٨
- (٢٢) - نعيم عطية: دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر عدد ١٧٠ فبراير ١٩٧١ ص١٩
- (٢٣) - أ. أ. مندلاو: الزمن و الرواية، ترجمة بكر عباس، دار صادر، بيروت ط١ - ١٩٩٧ ص٣٩
- (٢٤) - مريم فرنسيس: في بناء النص و دلالاته (محاور الإحالة الكلامية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨ ص٥
- (٢٥) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص١٧
- (٢٦) - سعيد يقطين: القراءة و التجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط١/ ١٩٨٥ ص٨٩
- (٢٧) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص٨
- (٢٨) - المصدر نفسه ص٨
- (٢٩) - المصدر نفسه ص٢٠٤
- (٣٠) - المصدر نفسه ص٢٠٧
- (٣١) - أ. أ. مندلاو: المرجع السابق ص١٣٧
- (٣٢) - محمد رجب الباردي: شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغربينط١/ ٢٠٠٥ ص٣٢
- (١٠) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص١٧
- (١١) - المصدر نفسه ص١٧
- (١٢) - منصور قيسومة: الرواية العربية الإشكال و التشكل، دار سحر للنشر، تونس ط١/ ١٩٩٧ ص٨٠
- (١٣) - يمنى العيد: الكتابة: تحول في التحول، دار الآداب بيروت ط١/ ١٩٩٣ ص٣٩
- (١٤) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص١١٦
- (١٥) - روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٧ ص١٤
- (١٦) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص١٣٤
- (١٧) - عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة و الدلالة ص ١٥٩
- (١٨) - نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دار غريب، مصر دون طبعة، دون سنة ص٢٠٣
- (١٩) - عبد الصمد زايد: المرجع السابق ص١٠
- (٢٠) - سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٨٤ ص٣٤

- الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٩٣ ص ٥٢
- (٤٧) - لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط١/١٩٨٤ ص ٢٨
- (٤٨) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص ١٧
- (٤٩) - المصدر نفسه ص ١٨
- (٥٠) - المصدر نفسه ص ١٨
- (٥١) - المصدر نفسه ص ١٨
- (٥٢) - المصدر نفسه ص ٢٢
- (٥٣) - المصدر نفسه ص ٩٢
- (٥٤) - المصدر نفسه ص ١٧٨
- (٥٥) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص ٢٦
- (٥٦) - المصدر نفسه ص ٢٧
- (٥٧) - المصدر نفسه ص ٢٧
- (٥٨) - المصدر نفسه ص ٢٨
- (٥٩) - المصدر نفسه ص ٢٥
- (٦٠) - المصدر نفسه ص ٩٥
- (٦١) - المصدر نفسه ص ٩٥
- (٦٢) - سلمان كاصد: الموضوع و السرد مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي، الأردن ٢٠٠٢ ص ٢١
- (٣٣) - سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة و النقد، دار الآداب، بيروت ط١/ ١٩٩٥ ص ١٢٩
- (٣٤) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص ٩
- (٣٥) - المصدر نفسه ص ١٠
- (٣٦) - المصدر نفسه ص ١٣
- (٣٧) - المصدر نفسه ص ٢١
- (٣٨) - المصدر نفسه ص ٢١
- (٣٩) - المصدر نفسه ص ٢١
- (٤٠) - المصدر نفسه ص ٩
- (٤١) - المصدر نفسه ص ١٩١
- (٤٢) - عفيف فراج: البطل الهرب إلى الشمال يعود لمواجهة الجنوب (أدب عبد الرحمن منيف الروائي) مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد ٣٤/ ربيع ١٩٨٥ ص ٤٢
- (٤٣) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص ١١
- (٤٤) - ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط١/ ١٩٨٨ ص ١١٠
- (٤٥) - الطاهر وطار: المصدر السابق ص ٨٧
- (٤٦) - المصدر نفسه ص ٨٧

«طقوس العتمة» للقاص الليبي: عوض الشاعري غواية الصورة وخداع الخرائط الذهنية

بقلم: انتصار عبد المنعم*

توطئة

في زمن الفضاء الواسع والقرية الكونية الواحدة، لم يعد مستساغاً أن يكتب الروائي أو القاص على لسان الطير والحيوان ليمرر ما يريد قوله مجازاً إن حالت الظروف السياسية عن قوله صراحة، مثلما حدث في كتاب كيلة ودمنة الذي قامت فكرته على حوار بين فيلسوف وملك، ورغبة الفيلسوف في إصلاح الحاكم وكشف عيوبه أمامه بطريقة غير مباشرة تحفظ عليه حياته من العقاب. وهكذا جاءت النصائح والحكم على هيئة حكايا خرافية. فعلى السنة الحيوانات مثل البوم والغريان والجردان جاءت الحكايا وأحداثها لتكشف عن خفايا السياسة الخارجية من جهة والسياسة الداخلية في الدولة وصراع السياسيين وتنافسهم من جهة أخرى. ولكن، كان هذا في زمن كان للكلمة سحرها وفاعليتها، وكان للأدب رسالة، وكان المثقف يعرف دوره في تغيير الواقع السيئ بإيصال النصيحة ومن ثم النقد إلى الساسة دون الصدام معهم قدر الإمكان. ولكن وقد تبدل الواقع، وأصبح الأدباء والمثقفون قليلي الحيلة، وهذا ما أشار إليه دكتور حسين سرمك حسن بقوله: «يرى الكثير من النقاد العرب أن القصاصين - والمبدعين عموماً - قد تحولوا من فاعلين في الحياة إلى مفعول بهم في الواقع العربي. فبعد أن كانت قصيدة واحدة من الجواهري تكفي لانطلاق تظاهرة عارمة تندد بالطغاة حد الاشتباك بقوات السلطة وسقوط شهداء أحبة، لم يعد يحضر أماسي الشعر سوى الشعراء أنفسهم. وقل الشيء نفسه عن القصة والرواية..»

* ناقدة من مصر.

الذي يعيشه الكاتب ضمن سياقات متعددة من تاريخية واجتماعية وسياسية وثقافية وغيرها.

وهكذا جاءت صور مجموعة «طقوس العتمة» مفعمة بصور مستمدة من طبيعة الصحراء الليبية والبحر المحتضن لها والقبيلة التي يعرفها الكاتب جيدا وعليها جرى تفاعل شخوص قصصه مع الأحداث المختلفة من جانب، والمرتبطة أيضا كون الطبيعة تتجاوب مع شخوصه وتتعكس على سلوكهم، و تستجيب لأحوالهم.

ففي قصة «عروس البحر» على سبيل المثال يصور الكاتب هروب النهار تحت وطأة عباءة الليل عندما تلج حالة الفقر والحرمان على الراعي. ويستخدم فيها الكاتب بعض الكلمات مثل «قطيع» ليرسم بها معان مختلفة ذات دلالات، تارة تشير الكلمة إلى قطيع من الغنم، وتارة أخرى إلى البشر المنقادين المنساقين دوما وراء غيرهم «التاج الأسود». وقصة «عروس البحر» مليئة بالمفردات القادرة على رسم أكبر عدد من الصور في ذهن القارئ.

فالجملة اللامعة لم تكن نجمة من نجوم السماء الكونية، بل إشارة ضوئية لمهربي الحشيش، وعروس البحر لم تكن هذا المخلوق

وجاءت المجموعة القصصية (طقوس العتمة) الصادرة عن مجلة المؤتمر/بنغازي/ليبيا/٢٠٠٥ للكاتب والصحافي الليبي «عوض الشاعري» أنموذجا تتجلى فيها مدى استعانة الكاتب بفرضية الخارطة الذهنية ليرسم صورا وأخيلة متعددة متأثرة ببيئته البدوية الصحراوية، ليهرب بها من الصدام مع واقعه السياسي في وطنه (ليبيا) قبل الثورة والذي لم يكن ليجرؤ على انتقاده حتى في الأحلام. وسواء كان ذلك بصورة متعمدة أو تحت مسميات عديدة مألوفة مثل الاستعارة والتورية والإسقاط، إلا إنه من الملاحظ تكرار الأمر ليخرج عن تصنيف المصادفة إلى كونها تقنية متعمدة استخدم فيها كلمات وصور قريبة لتداعى بعدها صور أخرى مختلفة باختلاف المكان والأشخاص وبيئاتهم وثقافتهم.

وكما نعلم أن النص الأدبي الإبداعي هو «تعبير لغوي جمالي عن تجربة إنسانية بصورة موحية عرفها الكاتب بالتفاعل المباشر أم غير المباشر.. واللغة عبارة عن منظومة من الإشارات والعلامات السيميائية، والكلمة إشارة أو دال يستحضر الصورة أو التصور الذهني للموجود العيني للكلمة». أو كما يقول (ي. دهيرش): «الأدب نشاط لغوي محكوم بالواقع الحياتي

الذي يعاني منه هو نفسه على رفقاء
الأمس والبسطاء الذين يخدمونه.
فالراعي لديه طموح كبير لم يعد
العدة لتحقيقه، ولم يجد في نفسه
عزيمة محاولة تحقيقه. بل هو
منفصل تماما عن الحقيقة ليقع
ضحية مخاتلة الصورة وخداع
ذهنه فيظن أن نجم الشمال يرسل
له التحية بومضات ضوء متقطعة
تنعكس على الماء ثم يتبين أنها كانت
إشارة متفق عليها بين المهريين،
وما النجم إلا كشاف إضاءة ليلي.
ولأنه ضعيف لا يقدر على شيء،
يلجأ الراعي إلى الأخيلة ليحقق
أمانيه فينتقم من شيخ القبيلة في
حلم من أحلام اليقظة، ثم لا شيء،
فقد أفرغ حنقه داخله. ومثل هؤلاء
يظلون طاقة سلبية، وثوراتهم لا
تتجاوز حلم قصير ومجموعة صور
ذهنية يرممون بها واقعهم المتصدع،
يعاودون بعدها معايشة قاهرهم
بخنوع ورضا نفسي قسري، حتى
وإن صادف ويلات تحقيق حلمه
على بعد خطوات تفصله عن
إطارات (الحشيش)، فما كان منه
سوى أن بدأ في الحلم مرة أخرى
وتأتي أحلامه كتعبير صادق عن
أحلام المهجرين الذين يرون في
إشباع الحاجات البيولوجية غايتهم
ومنتهى آمالهم: ... (سييني البيت
العالي... سيتزوج، بل سيصاهر
الظالم الذي أراد الانتصار

البحري، أو حتى الأسطوري، بل
ماركة لنوع من أنواع الحشيش،
وعصا موسى أو عصا الراعي
لم تعد صالحة ليفرق بها البحر
أو ليهش بها على غنمه: (ضرب
البحر بعصاه فانفلقت نصفين،
نصف ذهب مع الأمواج ونصف
راح يهش بها على غنمه). فالعصا
فقدت بعض قوتها حين انشطرت
قسمين لتضيع معها قوة الراعي
الروحانية الذي أربه قطيعه بينما
يمور داخله بالشجن، ليمارس على
قطيعه فعل القهر الذي يعانيه تحت
وطأة الفقر والعوز. وإن كان صوته
يعلو شاديا فهو يشكو حالا يعرفه
العاشقون الفقراء الذين يعنون
حرمان الروح والجوارح ليعبر وادي
العين» باكيا وكأن الطبيعة تواطأت
مع حالته لتجعل له واديا للبكاء وهو
فعل العين.

ورغم ذلك فهو يستلذ بممارسة فعل
القهر على صغار الرعاة ليسقط
عليهم نواقصه وخوفه من شيخ
القبيلة الذي يرسم له صورة ذهنية
لينتقم منه ومن تسلطه في خياله
فقط.. هنا يلجأ الكاتب لتسريب
سؤال عن ماذا لو تسيد من يشعر
بالنقص الداخلي على غيره ؟

ومن خلال الصور والأخيلة التي
تتداعى في ذهن الراعي تأتينا
الإجابة بأنه سيمارس فعل القهر

عليه.....). فهل المال يحقق السلطة أم يتزوجها؟

أفعاله لا تتعدى بضعة تساؤلات تتوالى بلا فعل إرادي واقعي واحد، وعندما هم بالفعل أخيرا كان الألوان قد فات وتأخر الوقت الذي قضاه في مونولوج داخلي مضطرب يبين الحالة التي تنتاب كل من ألف أن يكون مستقبلا منفذا لإرادة الغير لا مبادرا بفعل شيء ولا قائدا بالطبع.

وفي «التاج الأسود» وبذلك المفارقة بين اللون الأسود وعدم صلاحيته ليكون لونا لتاج تعودنا على رؤيته براقا بالجواهر، على الفور تتوالد في الذهن الكثير من الصور الذهنية لتجد معادلا مرئيا لكلمتي تاج وأسود معا. ثم تأتي كلمات مثل «الليلة، والعتمة، الظلام، سوداء» في متن القصة مرات عديدة للتأكيد على الصورة الغامضة التي يكللها السواد. ومن خلال المونولوج تتكشف رويدا مدلول التاج ولماذا كان أسودا كشيء طبيعي لميراث العار.

و يتكرر الشيء نفسه بصورة أخرى في قصة «عينان» فمن يحمل إرثا من الهم يطارده حتى في يقظته ليصور له صورا ذهنية خادعة ومزيفة للحقيقة القائمة بين يديه، وذلك بسبب تأثره بخبراته السابقة

التي تخصه وعاشها لتتوالد تلك الصور الواحدة تلو الأخرى لتجعله يشك فيما يراه ويعتقد ما يراه في ذهنه لا ماهو في الواقع أو الحقيقة. فالسارد المطارد يظن العينين تراقبانه لتأخذ ثارا قديما بينما هما لكفيف يحدق في الفراغ.

وكذلك في «الطريد» تأتي الصور قاتمة وتستجيب لها الطبيعة فتصبح كالحديث كابية: «..ملقيا آخر نظرة على بيوت القرية التي ظهرت من بعيد كبيوت للأشباح، بلونها الرمادي الكثيب الغارق في بحر من اللون الأحمر الكابي...» وتتوالى الصور الملونة وتأتي روائح القرية وأصوات الحيوانات لترسم صورة للطبيعة المحيطة بموسى الطريد الذي اجتمعت القرية لتأتمر به كما حدث مع موسى عليه السلام، وهنا نعود إلى العصا في القصة الأولى التي بدلا من أن تفلق البحر قسمين، انفلقت هي نفسها. وهنا موسى البطل مطاردا ومتهما من كل القرية.. مجموعة من الصور المتتابعة تتوالى صعودا نحو موسى هذا القروي وذاك النبي لتستخلص مجموعة من الخرائط الذهنية المختلفة الملونة بنفس ألوان الحزن والقتامة ككل الألوان التي لون بها الكاتب مجموعته بدأ من القصة التي تحمل عنوان المجموعة «طقوس العتمة» التي تدور كلها

مجموعة من الشباب المستسخ
للحضارة الغربية يقفون مستدين
على أعمدة الإنارة يتريصون
بفتيات المدارس عند خروجهن من
المدرسة. ويمضي الكاتب في رسم
الصور بكلمات مراوغة قادرة على
الايحاء بصور متعددة يغلب عليها
القتامة ولربما جاء بقصة «طوير
الجنة» ليخبرنا بألا نجزع فهذا هو
المعتاد وأن المكابدة هي فعل الحياة
المعتاد ولا خلاص إلا في الجنة
حيث تتحقق الأحلام وتتبدل الحياة
رحبة بأعشاش واسعة وعيش هانئ
رغيد ورزق وفير. وفي أبسط
القصص من حيث الموضوع والتناول
يأتي على سبيل المثال قصة «قميص
الرجل الأكثر وسامة» لترسم على
الفور صورة ذهنية لقميص يوسف
بن يعقوب، فهو كان أوسم رجال
عصره، ولقميصه شهرة في التاريخ،
وتتداعى أحداث قصته مع إخوته
ولا يتوقف تسلسل أحداث القصة
إلا بعد أن نقرأ ونعلم أنه الموضوع
الأزلي الرجل والمرأة وصراعهما
المكرو مع الغيرة. وأيضا في «كان
نومه وشيكا» إشارة إلى شخص ما
نظن أنه عشيق للزوجة أولا من
اللغة المستخدمة مثل «صحت.. هيه
أنت أترك امرأتي...» ثم يتبين أنه
وليدهما.

وهكذا في قصص مجموعة القاص
والصحافي اليبني (عوض الشاعر)

في الظلام ومفرداته وكل الصور
المتولدة عن الحياة فيه ومن ثم
استمراء الحياة تلك في رسم صور
الخنوع والاستسلام حتى تخلل
الوحد الروح كما الجسد ونهشته
«أقدام الكلاب» بينما هو ساكن
مستكين لتأتي الكلمات على نفس
الشاكلة (الظلام، العتمة وحل،
شيطان مريد، مستقع، ركام) ..

وفي المقابل تأتي قصة «الولج
السري» مفعمة برائحة البحر
والزهر والزعتر والشيخ والتين
البيوض كونها تعود إلى أيام جميلة
ماضية عاشها البدوي الصغير
مشاكسا في حضن أجداده قبل
أن تتحول البهجة إلى القتامة
وتتحول القتامة إلى عتمة نمارس
لها طقوسا لا نخلفها من كثرة
تكرارها. وفي «حراس الأعمدة»
ترسم أيضا مجموعة من الصور
المخالطة لتفسير دلالة العنوان فأى
نوع من الحراس وأي أعمدة؟

وطبقا للثقافة الجمعية فالحراس
تحيل فورا إلى الشرطة أو ماشابهها
من مهن تتعلق بحماية ممتلكات
وغيرها. وتظل الصور والخرائط
الذهنية تتابع لكل ما تحيل إليه
كلمة أعمدة، حتى إذا ما دخلنا
وقرأنا تتبدى لنا مفارقة العنوان
واختلافه تماما عن كل خارطة
ذهنية سابقة. فالحراس ماهم إلى

من جانب آخر وكل هذا تشترك فيه الكتابة الإبداعية وفرضية الخرائط الذهنية وهي فرضية من فرضيات علم البرمجة اللغوية العصبية الذي نشأ في أوائل السبعينيات على أيدي مؤسسيه جرندر وبانلر.

«طقوس العتمة» أمثلة كثيرة توضح كيف من الممكن استخدام الكلمات بعيدا عن صورها القريبة المتجسدة في الذهن، ليوحي بها الكاتب إلى أشياء مغايرة من جانب ليرسم بها القارئ صورة تختلف باختلاف ثقافته وبيئته من جانب وما يتوقعه



هل الترجمة فن أم علم؟

بقلم: ندى الرفاعي *

مقدمة

أود في هذا البحث الموجز أن أضع الخطوط العريضة للإطار الأكبر حجماً الذي بداخله ينبغي أن تناقش المسائل المتعلقة بالترجمة؛ فهل الترجمة شيء متعلق بالتفاعل الثقافي لأمة بأكملها مع أمة أخرى؟ هل الترجمة مجرد رد فعل لكاتب تجاه آخر؟ هل الترجمة إحياء وتنشيط لعمل منسي؟ أم أنه فقط يُبقي عملاً ما على قيد الحياة لتلبية التقليد؟ هل تشوه الترجمة الشيء الأجنبي في العمل القديم تحت ضغط رؤى جمالية معاصرة معينة؟ هل يولي المترجمون اهتماماً دقيقاً للخلافات المتأصلة في اللغات أم أنهم يتجاهلونهما؟ هل تخلق الترجمة مستويات من المعنى لم تكن مرئية بالضرورة في النص الأصلي بحيث يصل النص المترجم إلى مستوى أعلى من الوجود الجمالي؟ هذه هي بعض من الأسئلة التي تقع بداخل سياق أكبر لعلم أو فن الترجمة.

اللغة في حد ذاتها علم. فاللغات تفصل وتقطع ما بيننا، ليس ببساطة لكونها لغات مختلفة، وإنما لكونها تنطلق أصلاً من صور ذهنية مختلفة، ومن أنظمة فكرية متباينة أو من فلسفات متشعبة. فنحن لا نتكلم فقط وإنما نفكر أيضاً بلغة معينة، وبذلك ننزل فكراً على مسار قضبان تم توصيفها مسبقاً من قبل مآلنا اللفظي.

أما الترجمة فلا تزال عرضة للتهديد من قبل الحدود القائمة بين اللغات. وبذلك، فإنه فن سيظل دائماً بحاجة للتعامل مع واقعية (عدم القابلية للترجمة untranslatability) من لغة إلى أخرى. وفي الواقع، يمكننا القول، بالمعنى الشعري، أن فن الترجمة متأثر بالحدود اللغوية حسب درجات دقة النص الأصلي والطلبات التي يفرضها المترجمون على أنفسهم. فبطبيعة الحال، يريد المترجمون أن يكونوا عادلين مع فنهم الخاص بهم عن طريق فرض المطالب الأدبية للغة النص الأصلي. كما يجد المترجمون أنفسهم مقيدين باستمرار من قبل حدود تلك اللغة، ومن قبل الضرورة الملحة

*كاتبة من الكويت.

للبقاء، بأكبر قدر ممكن، أوفياء للنص الأصلي. وكما أن اللغة هي ترجمة في حد ذاتها، فإن إعادة إنشاء لغة من خلال عملية القراءة يصيغ شكلاً آخر من أشكال الترجمة. ويلخص الفيلسوف الألماني (هانز جورج غادامير Hans George Gadamer) بإحكام، جوهر عملية القراءة بالمقارنة بعملية الترجمة بقوله: «القراءة هي ترجمة بالفعل، أما الترجمة فهي ترجمة للمرة الثانية، و تتضمن عملية الترجمة في جوهرها على السر الشامل للفهم الإنساني للعالم، وللتواصل الاجتماعي».

الدراسات السابقة

عملية الترجمة والتعليق على وظيفتها وفائدتها للدراسات الأدبية بشكل عام هي في الغالب أحد الجوانب الهامة والمثيرة للجدل في أدبيات الترجمة. وقد مارس العديد من الكتاب وطلبة العلم في الماضي والحاضر فن الترجمة، وحشنتهم ممارساتهم على التعبير عن وجهات نظرهم في عملية الترجمة. ففي حين أن معظم هؤلاء الكتاب ترك إرثاً من التميز المعتبر ك مترجمين، إلا أنهم حملوا وجهات نظر مختلفة بشأن إمكانيات واستحالات الترجمة الأدبية.

أما محاولات (إنوي Ennui) في استنزاع النصوص اليونانية إلى اللاتينية فقد كانت في ذلك الوقت لا تزال من أعمال الخضوع التي تسببت في إدخال الخصائص المعجمية الإغريقية غير الملائمة إلى الترجمات. إلا أنه، في وقت لاحق، أصبحت الترجمة من اليونانية تعني شيئاً آخر للرومان: وهي ملازمة الأصل من دون أي اهتمام حقيقي بالخصوصيات الأسلوبية واللغوية للأصل، فالترجمة كانت تعني التحويل من أجل صياغة النص الأجنبي بقالب الهياكل اللغوية لثقافة المرء الخاصة. أما اللاتينية فلم يتم انتهاكها بأي شكل من الأشكال، ولا حتى عندما ينتهك النص الأصلي بنية لغته الخاصة به عن طريق الخروج عن الاتفاقيات المقبولة عادة من خلال اختراع ألفاظ أو كلمات أو ارتباطات جديدة، وإبداعات أسلوبية ونحوية غير مألوفة.

يبدأ (فريدريخ Friedrich) استعراضه التاريخي لنظريات الترجمة مع الإمبراطورية الرومانية. ففي ذلك الزمن كانت الترجمة تعني دمج موضوعات الثقافة الأجنبية إلى لغة ثقافة المرء من دون إيلاء اهتمام خاص للخصائص المعجمية أو الأسلوبية للنصوص الأصلية للغة المصدر. بالنسبة للرومان، فقد كانت ترجمة الأعمال الأدبية والفلسفية تعني نهب عناصر الثقافة اليونانية التي من شأنها تعزيز الأبعاد الجمالية

عُرِفَت الترجمة الأدبية في أوروبا منذ عصر الرومان، فالترجمة تظهر كيف اكتسب أدب وفلسفة الرومان قوة من نماذجها اليونانية.

في التكيف والتأقلم مع الشيء الأجنبي.

وتدعم الاختلافات في مفهوم الترجمة كعمل من أعمال «الترحيل» النظرية القائلة بأن الترجمة هي تفاعل بين اثنين من الآداب والثقافات الخاصة بهما بحيث أن اللغة المصدر (المترجم منها) تظهر باستمرار مقابل لغة الهدف (المترجم إليها). وقد واصل (نيتشه Nietzsche) على تأكيد كون الترجمة عمل من أعمال التحويل عندما كتب، في مؤلفه (العلم المرح The Gay Science)، «في الواقع، أنه في ذلك الوقت، كانت الترجمة تعني الغزو».

إلا أنه، في غضون ذلك، بدءاً من النصف الثاني من القرن الثامن عشر، ظهر نوع جديد تماماً من الترجمة، ومن نظرية الترجمة التي سارت متوازية مع التسامح المتزايد تجاه الاختلافات الثقافية. وقد أظهر هذا التسامح نفسه كحس تاريخي، كان يعني الاعتراف بوجود مجموعة متنوعة من اللغات الأوروبية، وأن كل واحدة من هذه اللغات لديها قوانين خاصة بها، وأنه كان من الضروري الحد من التنافس الفني والفكري، أو أي تنافس آخر بين اللغات وإعطاء مكانة متساوية لجميع اللغات. هذه الأفكار هي الأكثر انطباقاً خاصة على التضارب المعجمي والدلالي والنحوي بين اللغات. إذ أن هذا التناقض غالباً ما يطفو فوق السطح بشكل واضح في تلك اللحظات

لثقافتهم الخاصة بهم. أما كون الترجمة نقلت بدقة المعاني اللغوية والدلالية للأصل فلا يبدو أنه كان الشاغل الرئيسي للمترجم.

وخلال فترة عصر النهضة استكشف المترجمون الإمكانيات المتعلقة بكيفية إثراء لغتهم الخاصة عن طريق هياكل لغوية للغة أخرى. وقد رأى المترجمون أنه لا ضرورة للتحرك في اتجاه النص الأصلي، وإنما قيّموا مدى أجنبية نص لغة المصدر من حيث تأثيره الإحيائي على لغتهم الخاصة. وبالتالي، اعتبر المترجمون في كل من الإمبراطورية الرومانية وعصر النهضة عمل الترجمة استغلالاً دقيقاً للأصل من أجل تعزيز أبعاد لغوية وجمالية في لغتهم الخاصة. أما عن كون الترجمة شوهت المعاني الكامنة في النص الأصلي فقد كان أمراً له اهتمام طفيف لدى المترجم،

وقد خضع الموقف تجاه النظرة للترجمة، على أنها استغلال للنص المصدر، باللغة الأصلية، لتغيير جذري في منتصف القرن الثامن عشر حين بدأ المترجمون والكتاب ينظرون للغات أخرى كمساوئين لهم وليس كأشكال أقل شأنًا من أشكال التعبير بالمقارنة مع لغاتهم. وقد كان كتاباً مثل (دينيس ديدرو Denis Diderot) و (دالمبرت D'Alembert) وغيرهم مسئولون عن البدء بهذه التغييرات. احترام الشيء الأجنبي في النص الأصلي للغة المصدر يظهر كمبدأ إرشادي، وذلك مع تغير في المنظور ورغبة

عندما يتم البدء في توظيف القوى الخلاقة للغة.

هذا الشعور بالمسؤولية تجاه الشيء الأجنبي في النص الأصلي كان لا يزال اتجاهًا خفيًا قويًا من اتجاهات الرأي النظرية في القرنين التاسع عشر والعشرين، عن فن وحرفة الترجمة. في القرن التاسع عشر، حمل (والتر بنجامين Walter Benjamin) و (خوسيه أورتيغا جاسيت Jose Ortega y Gasset) تراثهم إلى داخل القرن العشرين. فقد صاغ البعض أفكارهم على شكل مقالات كاملة (كما فعل، (فريدريخ شلايرماخر Friedrich Schleiermacher) في «عن الطرق المختلفة للترجمة On the Different Methods of Translating» و (والتر بنجامين Walter Benjamin) في «مهمة المترجم The Task of the Translator»، بينما اختار البعض الآخر منبر تقديم ترجماتهم الخاصة لتوسيع آرائهم النظرية، كما في مقدمة (فيلهلم فون همبولت Wilhelm von Humboldt) لـ «أجاميمنون Agamemnon» ومقدمة (دانتي غابرييل روسيتي Dante Gabriel Rossetti) لـ «شعراء إيطاليا المبكرين The Early Italian Poets» و (بول فاليري Paul Valery) على «تتويجات على أغاني الرعاة Eclogues». ورغم أن هؤلاء الكتاب تقبلوا الفرضية الأساسية لدفع الترجمة باتجاه النص الأصلي، إلا

أن تعليقاتهم النظرية تبلور جوانبًا مختلفة لعملية الترجمة في نقل النصوص من لغة إلى أخرى.

يؤكد (فيلهلم فون همبولت Wilhelm von Humboldt) على التشبث بكلية النص بدلاً من أجزائه وتفصيله. والتشبث لا يكون في الترجمة الحرفية، وإنما في المعادلات المكافئة من لغة إلى أخرى. وقد حظيت توقعات (همبولت Humboldt) بالتأكيد في تعليقات (آرثر شوبنهاور Arthur Schopenhauer) على (المعادلات) حين صرح قائلاً: «ليس كل كلمة في لغة ما لديها ما يعادلها بالضبط في غيرها. وبالتالي، ليس كل المفاهيم التي يتم التعبير عنها من خلال كلمات لغة ما، هي نفسها تمامًا مثل تلك التي يتم التعبير عنها من خلال كلمات لغة أخرى». ومشكلة إيجاد (المعادلات) أو التكافؤ اللغوي تكون أكثر حساسية وإشكالية في مجال التعاير الشعرية. فهنا، وفقاً لـ (شوبنهاور Schopenhauer)، تكون المعادلات غير ممكنة: «لا يمكن للقصاصد أن تترجم، وإنما يمكن فقط إعادة كتابتها، والذي يعتبر دائماً تعهد مبهم للغاية». إلا أن ذلك الاعتراف يؤدي إلى رؤية مهمة أخرى؛ فيما أن المعادلات الدقيقة لا يمكن تأسيسها لنقل النصوص الشعرية، يمكن للقارئ أو المترجم الاقتراب أكثر من النص الأصلي للغة المصدر من خلال وجود ترجمات متعددة. وقد شكلت، فكرة أن المترجم يجب

بين القارئ والمؤلف والمترجم: «إما أن يترك المترجم الكاتب بمفرده قدر الإمكان وينقل القارئ باتجاه الكاتب، أو أن يترك القارئ وحده قدر الإمكان وينقل الكاتب باتجاه القارئ»، «لا يمكن لأي نص أن يكون أصليا تماما لأن اللغة نفسها، في جوهرها، هي بالفعل ترجمة: أولاً من العالم الشفهي، ثم لأن كل إشارة وعبرة هي ترجمة لإشارة وعبرة أخرى».

في مجال التعبير اللفظي، فقد حدد (باز Paz) وظيفة الكلمات في كل من النص الشعري والنثري. ففي حين أنه في قطعة النثر تميل الكلمات إلى أن تكون أحادية المعنى، تحتفظ عموماً بتعدد معانيها في سياق شعري. هنا مرة أخرى، ينصب التركيز على إدراك تعدد المعاني الكامنة في النصوص الشعرية. فوضعية معينة للكلمات داخل النص، تخلق دلالات تعكس طرقاً متعددة للنظر إلى وتفسير العالم. وهكذا، يخلص (باز Paz) إلى أن: «تعدد اللغات والمجتمعات: فكل لغة هي رؤية للعالم، وكل حضارة هي عالم».

في مجال جهوده لتوضيح قابلية النصوص للترجمة من أجل التوصل إلى تفاهم مع الأخيرة في اللغات، يجد (واتر بنجامين Water Benjamin) حافظاً لاعتباراته النظرية حول الترجمة في دراسة (رودولف بانوويتز Rudolf Pannwitz) حول (أزمة الثقافة الأوروبية Die Krise der

أن يحاول إعادة إنتاج مجمل النص الأصلي في اللغة المترجم إليها، نظرية وممارسة الترجمة منذ القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين. ولعل الاستثناء الرئيسي الوحيد لتلك الممارسة هو (نابوكوف Nabokov)، الذي يحتفظ بالرأي القائل أن الترجمة الحرفية فقط، ترجمة كلمة مقابل كلمة، هي ترجمة صالحة.

وفي حين أبدى كتاباً مثل (هومبولت Humboldt)، (شليغل Schlegel)، و(أرنولد Arnold) اهتماماً بالغاً بإلقاء الضوء على طبيعة عملية الترجمة، كان من الطبيعي أن تحتاج أسئلة متعلقة بمنهجيات الترجمة إلى معالجة أيضاً. وقد ذهب (شلايرماخر Schleiermacher) إلى حد وضع عنوان لمقاله هو «الأساليب المختلفة للترجمة». أما (غوته Goethe) فقد بلور وجهات نظره حول الأنواع المختلفة للترجمة في نهاية (ديوان الشرق والغرب East-West Divan). وقد عرّف غوته ثلاثة أنواع من الترجمات هي: الترجمة البسيطة الركيكة، والترجمة الساخرة التي يحاول المترجم فيها فقط أن يلائم المحتوى الأجنبي، والترجمة الناسخة التي يحاول المترجم فيها جعل الترجمة مطابقة للأصل.

وقد دمج (شلايرماخر Schleiermacher) رؤية (غوته Goethe) إلى داخل عملية الترجمة وأضاف إليها تعليقاته، التي هي الآن شهيرة، عن العلاقة

في الترجمة». وكان منظري عصر النهضة أيضا على دراية بهذه المشكلة، واعتبروا أنها مشكلة أقل حجما، ولكن لا يمكن فصلها عن الطموح الخلاق للمترجم، والتي في الوقت نفسه لم تتدخل في خلق تصور في اللغة المنقول إليها. لكن المشكلة لم تبدأ مناقشتها بطريقة منهجية ووضعها في سياق أوسع من التفكير التاريخي واللغوي إلا في القرن الثامن عشر: في فرنسا من قبل (ديدرو Diderot) و (ودالمبرت d'Alembert)، وفي ألمانيا من قبل (شلايرماخر Schleiermacher) و (فيلهلم فون هومبولت Wilhelm von Humboldt).

أما كلمة «العلم» فقد استخدمت من قبل (نايدا Nida) في عنوان كتاب له عام ١٩٦٤ (نحو علم الترجمة)، وتناول (ولفرام ويس Wolfram Wilss) المعادل الألماني له في كتابه (علم الترجمة Übersetzungswissenschaft) أثناء التدريس والبحث في جامعة Saarlandes، كما تناوله (كولر Koller) في جامعة Heidelberg، ومدرسة (لايبزيغ Leibzig) حيث نشط علماء مثل (كاده Kade) و(نوبيرت Neubert). في ذلك الوقت، لم يتحدد حتى مجرد اسم المجال الناشئ، مع ترشيح مسميات مثل «translatologie» باللغة الإنجليزية، ونظرائه «translatologie» باللغة الفرنسية و

(Europischen Kultur). أما الشاغلان الرئيسيان لـ (بانويتز Pannwitz) فهما ضرورة إثراء المرء للغة الخاصة من خلال نشاط الترجمة، ونقل الترجمة نحو النص المصدر للغة الأصلية، حيث يقول: «الخطأ الأساسي للمترجم هو أنه يحافظ على الحالة العرضية للغة الخاصة، عوضا عن تركها تعاني من صدمة اللغة الأجنبية. لا بد له، لا سيما إذا كان يترجم لغة بعيدة جدا عن لغته، من اختراق العناصر المطلقة للغة نفسها، بحيث تصبح الكلمة والصورة، والنبرة شيئا واحدا، لا بد له من توسيع وتعميق لغته من خلال اللغة الأجنبية».

وينقل (إيف بونفوي Yves Bonnefoy) في مقالته «ترجمة الشعر Translating Poetry» تلك الفكرة أيضا إلى العمل الشعري. فانغمار الشاعر كمترجم في العمل الأجنبي - ودعونا لا نتجاهل موعظة بونفوي، قائلا: «إذا كان العمل لا يفرض علينا، فهو غير قابل للترجمة» - ينقح من حساسية الشاعر، وفي الوقت نفسه يعيد خلق طاقته الشعرية.

وفي الواقع، فإن مشكلة (عدم القابلية للترجمة untranslatability) كانت حاضرة على الدوام. ومثال على ذلك هو التعليق الذي أدلى به (دانتي Dante Convivio): «أنه من الضرورة أن يتم فقدان الوميض الشعري للنص الأصلي

الاختلافات في التعبير. ومثال على ذلك هي الترجمات الدينية المتعددة للآية العاشرة من سورة الانفطار (وَإِنْ عَلَيْكُمْ لِحَافِظِينَ):

082:010

082:010 Khan But verily, over you (are appointed angels in charge of mankind) to watch you,

082:010 Maulana And surely there are keepers over you,

082:010 Pickthal Lo! there are above you guardians,

082:010 Rashad Oblivious to the fact that there are (invisible) keepers around you.

082:010 Sarwar but you should know that there are angelic guards

082:010 Shakir And most surely there are keepers over you

082:010 Sherali Surely, there are guardians over you,

082:010 Yusufali But verily over you (are appointed angels) to protect you.-

وفيما يلي مثال على تعدد الترجمات الأدبية للنص الواحد؛ ففيما يلي عدة ترجمات، لعدد من المترجمين، للإشارات المتتالية إلى شبح (الملك هاملت King Hamlet) التي استخدمت بطرق مختلفة من قبل (شكسبير Shakespeare).

«traductologia» باللغة الإسبانية. (نايدا Nida) وعلم الترجمة

استخرجت نظرية (يوجين نايدا Eugene Nida) للترجمة، من صميم أعماله، وبدأت في الظهور في أربعينات القرن الماضي وما تلاها عندما كان يترجم وينظم ترجمة الإنجيل. وقد اتخذت نظريته شكلاً ملموساً في اثنين من أعماله الرئيسية في الستينات: «نحو علم للترجمة Toward a Science of Translating» (١٩٦٤)، و«نظرية وممارسة الترجمة» (١٩٦٩)، الذي تشارك في تأليفه مع (تابر Taber). مغزى عنوان الكتاب الأول كبير؛ إذ يحاول (نايدا Nida) نقل الترجمة (ترجمة الكتاب المقدس) إلى عصر أكثر علمية من خلال دمج العمل في علم اللغويات. ويستعير نهج (نايدا Nida) الأكثر انتظاماً، مفاهيماً نظرية ومصطلحات من علمي (الدلالة / السيميائية Semantics) و (الذرائعية / البراغماتية Pragmatics) على حد سواء، ومن أعمال (نوام تشومسكي Noam Chomsky) حول البنية النحوية التي شكلت نظرية القواعد التوليدية - التحويلية (The Theory of Generative - Transformational Grammar)، (تشومسكي Chomsky ١٩٥٧، ١٩٦٥) ..

مشكلة الترجمة الأدبية والدينية

قد يكون المترجمون أحياناً غير قادرين على رسم معالم بعض

جمال	الخميري	جبرا	مطران	النص	شكسبير
ذلك الطيف	الشبح	ذلك الشيء	ذلك الطيف	A1.S1.21	this thing
الطيف	الشبح	الطيف	الطيف	A1.S1.27	this apparition
الطيف	شيء	إنه	الخيال	A1.S1.29	it
ذا	الشبح	يجيء (هو)	ذا	A1.S1.40	it
طيفه	Nothing	خياله	مثاله	A1.S1.81	image
الشكل الغريب	الشبح	الطيف الملي بالمعاني	الهيئة الغريبة	A1.S1.109	Portentous figure
الخيال	الشبح	الخيال	الوهم	A1.S1.127	illusion

في الستينات من القرن الماضي في الولايات المتحدة الأمريكية، عن طريق مفهوم ورشة عمل الترجمة - الترجمة الأدبية على وجه التحديد. بناء على ورش عمل (ريتشاردز Richards) في القراءة والنهج العملي في النقد التي بدأت في عشرينيات القرن الماضي، وغيرها من ورش العمل في الكتابة الإبداعية في وقت لاحق، فإن أول ورش عمل الترجمة هذه قد أنشئت في جامعات (أيوا Iowa)، و(برينستون Princeton). كان المقصود بها أن تكون منبرا لإدخال ترجمات جديدة في الثقافة المستهدفة ولناقشة المبادئ الدقيقة لعملية الترجمة وفهم النص. بالتوازي مع هذا النهج سار نهج الأدب المقارن، حيث تتم دراسة الأدب ومقارنته دوليا وثقافيا مما يستوجب قراءة بعض الأدب في مجال الترجمة. أما (هومبولدت Humboldt) فقد

والشيء الأكثر صعوبة أيضاً في الترجمة من لغة إلى أخرى هي وتيرة أسلوبه، وهي المتعلقة بشخصية معينة أو عرق معين، ويستند عليها في طبيعة السياق عند التحدث بطريقة تلقائية، وترتبط بمعدل «عملية التمثيل الغذائي» الخاصة بها. وعلاوة على ذلك، فكل لغة خصوصية إيقاع للنثر كما هي للشعر. كما أن ثمة صعوبات أخرى تتضح عندما يضع المترجم في اعتباره علاقته مع اللغة التي يكتب بها وعلاقة ترجمته بأعماله الأخرى. وإذا استثنينا أولئك الأساتذة الرائعين الذين تعد اللغة المكتسبة بالنسبة لهم طبيعية أكثر من لغتهم الأم، فإن سائر الناس، مهما كانت طلاقة قراءتهم للغة أجنبية، لا يزالون يحتفظون بالغربة في النص المترجم. الإستراتيجيات تم تطوير الترجمة في الجامعات

أخرى. هو مرتبط فقط بالفن الصعب لتزويد الوعي بهذا العالم الأجنبي بأقصر الطرق وأنسبها، والسماح بمرور المزيد من سهولة وطبيعية تألق النص الأصلي.

تسعى إعادة الصياغة للتغلب على لاعقلانية اللغات، ولكن فقط بطريقة ميكانيكية. إنها تقول لنفسها: «حتى لو كنت لا أجد كلمة في لغتي تتوافق مع تلك التي باللغة الأصلية، فلا زلت أرغب في الإبقاء على قيمتها من خلال إضافة تعريفات محددة أو توسعية». وبذلك فإن إعادة الصياغة تشق طريقها من خلال تراكم من التفاصيل المحددة غير المحكمة، والمتذبذبة. وهي بهذه الطريقة يمكنها أن تقدم المحتوى بدقة محدودة، ولكنها تتخلي تماماً عن الانطباع الذي أدلى به الأصل، لأنه قد تم بغير رجعة قتل الخطاب الحي، ليس شعر الجميع بأنه لا يمكن أن يكون قد ورد هكذا في النص الأصلي وعلى هذا النحو من العواطف الإنسانية.

المناقشة

تشير الترجمة إلى حالة تقع في منتصف المسافة بين الأثنين (العمل الأصلي والمتلقي)، وهدف المترجم يجب أن يكون أن يوفر لقارئه نفس الصورة والمتعة التي يجدها عند قراءة العمل باللغة الأصلية. ولكن عند تقدير عمل فني أو شكل من أشكال الفن، فإن أنظر للمتلقي لا يكون مثمراً أبداً. ليس فقط أن أية إشارة إلى جمهور معين أو ممثليه مضللة، وإنما لأنه حتى

رحب بفكرة الترجمات المتعددة، إذ تقدم وجهات النظر المختلفة التي ينشئها مترجمين مختلفين لنفس النص، الفرصة للقراء للدخول بشكل أعمق إلى جوهر قصيدة أو قطعة نثرية معينة. كتب همبولت ما يلي: «وعلاوة على ذلك، فالقراء من لغة وطنية معينة من الذين لا يستطيعون قراءة النصوص الكلاسيكية في النص الأصلي يمكنهم التعرف عليها بشكل أفضل من خلال ترجمات متعددة بدلاً من ترجمة واحدة فقط». كما أصبحت أهمية الترجمات المتعددة كشكل من أشكال الرؤية والفهم مصدر اهتمام رئيسي في التفكير النظري في القرنين التاسع عشر والعشرين، في مجال دراسات الترجمة.

ويمكن للترجمة - كما تمت الإشارة سابقاً - أن تتحرك في أحد اتجاهين: إما أن يتم تقديم المؤلف إلى لغة القارئ، أو يتم نقل القارئ إلى لغة المؤلف. في الحالة الأولى، نحن لا نترجم، بالمعنى الصحيح للكلمة، وإنما، في الواقع، نقدم تقليداً، أو إعادة صياغة للنص الأصلي. فقط عندما نجبر القارئ على ترك عاداته اللغوية ونلزمه بالتحرك داخل عبارات المؤلف، تكون هناك في الواقع ترجمة. من ناحية أخرى، فإن المترجم الذي يتمسك بالطريقة الثانية لا يوجد لديه حافز على الإطلاق لتنفيذ تغييرات تعسفية، لأن القارئ يجب أن يضع في اعتباره دائماً أن المؤلف قد عاش في عالم آخر، وكتب بلغة

الذين يجهلون اليونانية واللاتينية .
لنا أن نتصور إذن شكلاً قبيحاً من
أشكال الترجمة، كما هو العلم دائماً،
حين لا ينوي ارتداء الزي الأدبي،
فهو ليس سهل القراءة ولكنه واضح
جداً في الواقع (على الرغم من هذا
التوضيح قد يتطلب حواشٍ غزيرة).
إلا أنه عندئذ يجب على القارئ أن
يعلم مسبقاً أنه عند قراءة ترجمة
فإنه لن يقرأ كتاباً أدبياً جميلاً
وإنما سيستخدم جهازاً مزعجاً.

ولا حتى التاريخ الأدبي يوحى
بالمفهوم التقليدي بأن كبار الشعراء
كانوا مترجمين بارزين وبأن
الشعراء الأقل كانوا مترجمين
لامبالين. وهناك عدد من الأسماء
البارزة، مثل (لوثر Luther)، (فوس
Voss)، و(شليغل Schlegel)،
كانوا هاميين كمترجمين أكثر منهم
ككتاب مبدعين، وبعض العظماء
منهم مثل (هولدرلين Holderlin)
و(ستيفان جورج Stefan George)،
الذين يمكن إدراجهم ببساطة
كشعراء ولكن ليس إذا نظرنا إليهم
كمترجمين. فالترجمة هي مجال
في حد ذاته، ومهمة المترجم، أيضاً،
يمكن اعتبارها متميزة ومتباينة
بشكل واضح من مهمة الشاعر.
وعلى الرغم من أن الترجمة، على
عكس الفن، لا يمكنها ادعاء الدوام
لمنتجاتها، فإن هدفها هو دون شك،
مرحلة قاطعة و نهائية وحاسمة
للتكوين اللغوي. ففي الترجمة
يرتفع النص الأصلي في جو لغوي
أعلى وأبقى مما كان عليه.

مفهوم المتلقي «المثالي» ضار في
الاعتبار النظري للفن، حيث أن
كل ما يفترضه هو وجود وطبيعة
الإنسان على نحو معين. الفن،
وبنفس الطريقة، يفترض إنساناً ذا
وجود جسدي وروحي معين ولكنه
لا يهتم باستجابة المتلقي. فلا توجد
قصيدة معينة مقصودة للقارئ، أو
صورة معينة للناظر، أو سمفونية
محددة للمستمع.

عند مقارنة ترجمة أفلاطون، حتى
لو كانت أحدث ترجمة، مع النص
الأصلي، سوف تكون مثيرة للدهشة
والغضب، ليس لأن أسلوب أفلاطون
المثير للحواس قد تلاشى في الترجمة
ولكن بسبب فقدان ثلاثة أرباع تلك
الأمور الدقيقة الملزمة في عبارات
الفيلسوف. لذلك السبب، وليس كما
يعتقد عادة بسبب بتر جمالها، فإنها
قليلاً ما تثير اهتمام قارئ اليوم. إذ
كيف يمكن لها أن تكون مثيرة للاهتمام
بعدما تم تفريغ النص مسبقاً ولم تبق
منه سوى لمحة نحيفة من دون عمق
أو إثارة؟ انها لحقيقة معروفة جيداً
أن ترجمة واحدة فقط لأفلاطون
كانت مثمرة حقاً. هذه الترجمة
هي، بالتأكيد، لـ (شلايرماخر
Schleiermacher)، وهي مخصصة
ودقيقة وذات تصميم متعمد، إذ أنه
رفض عمل ترجمة جميلة، وحاول،
كنهج أساسي، أن يفعل ما أشرنا
إليه. وكانت هذه النسخة الشهيرة
ذات خدمة كبيرة حتى بالنسبة لعلماء
اللغة. فمن الخطأ أن نعتقد أن هذا
النوع من العمل لا يخدم سوى أولئك

فن المناورة مقابل الدقة والإخلاص في الترجمة

الإخلاص في ترجمة الكلمات الفردية لا يمكنه على الأغلب إعادة إنتاج معانيها كما في النص الأصلي. إذ أن الإحساس بمغزاه الشعري لا يقتصر على المعنى وإنما ينبع من الدلالات التي نقلها اختيار الكلمات للتعبير عن ذلك، ونقول أن للكلمات دلالات عاطفية، فالقديم الحرفي للجملة يهدم تماماً نظرية إعادة صياغة المعنى كما يشكل تهديداً مباشراً لسهولة فهمها. الترجمة الحقيقية شفافة، وهي لا تغطي الأصل، لا تمنع ضوءه، لكنها تسمح باللغة النقية، كما لو تم تعزيزها من خلال وسطها الخاص بها، لكي تشع على النص الأصلي بشكل أكمل.

الخلاصة

تتطوي الترجمة على فعل التحويل. ويسمح التحويل من اللغات الأخرى إلى لغتنا باستكشاف وصياغة المشاعر والمفاهيم التي لم نكن نشعر بها لو لم تتم ترجمتها. كما توسع الترجمة باستمرار تلك الحدود اللغوية للغة الفرد الخاصة. وبهذا المعنى فإن الترجمة تؤدي وظيفة القوة المنشطة للغة. ويمكن للترجمة أن ترعى خلق كلمات جديدة في اللغة المستهدفة (المترجم إليها) والتأثير على التراكيب النحوية والدلالية لتلك اللغة. وباختصار، ينبغي أن يُنظر للترجمة كشكل من أشكال التخصيب اللغوي والمفاهيمي.

هل الترجمة علم أم حرفة أم فن؟ من المناقشة الواردة أعلاه، يبدو من الواضح تماماً أن أي نقاش حول وجود علم للترجمة يعتبر نقاشاً قديماً في دراسات الترجمة. وهناك رسم بياني للعلاقة التواصلية في عملية الترجمة يدل على أن المترجم هو أداة للاستقبال والبث على حد سواء في نهاية وبداية سلسلتين منفصلتين، رغم كونهما مرتبطتين، من سلاسل التواصل اللغوي.

من الضروري أن نعتبر أن مصطلح «العلم» يرتبط عادة بمفاهيم وأساليب العلوم الطبيعية، مثل الفيزياء والكيمياء. ومن باب حرص اللغويين على تقبل الترجمة كعلم، فقد حاولوا تقريب الإجراءات لهذه هذه التخصصات الناشئة من خلال ملاحظة ملامح، وتوزيع، وسلوك مجموعة من العناصر اللغوية. إلا أن تسمية الترجمة علم هو شيء مزعج ليس فقط لكون المفهوم خاطئاً ولكن لأنه في النهاية هو مقلد لقيمتها. فاللوحة، القطعة الموسيقية، النثر، والشعر ليست علومًا، وهكذا هي الترجمة الأدبية. إن حصر الترجمة الأدبية في مفهوم العلم ينزع عنها الفن، الحدس، الجمالية، واللاتقييد. الشيء الذي يجعلها ميكانيكية، ومكررة، وشبيهة بـصور كسوف القمر؛ يمكن التنبؤ بها.

اللغويات التطبيقية ضمت الترجمة إلى المجال الخاص بها. ومع ظهور أساليب علمية وغيرها من أنماط الدراسة، صارت الترجمة تقريباً

على أنها النشاط الأدبي الوحيد الذي، بسبب التفاعل بين اللغات، يمكن بشكل صحيح إدراجه في علم اللغة. وقد حد مثل هذا النهج من فائدة النظرية اللغوية في حد ذاتها، وأدى إلى عزلتها عن أولئك الذين يمارسون الترجمة الأدبية. كل هذا مما يؤسف له، لا سيما في ضوء تباين حميم، وعلاقة حميمة جدا في وقتنا الحاضر بين النظرية الأدبية والكتّاب الأدباء ونرى هذا جليا في التراث العظيم لكل من (درايدن Dryden)، (كوليردج Coleridge)، و(إليوت Eliot).

الفن يحتوي على الحرفة، ولكن الحرفة لا تحتوي بالضرورة على الفن. وإذا كان للترجمة الأدبية أن تصنف على الإطلاق، يجب أن يكون ذلك كفن في نشاطها ومنتوجها. فترجمة قصيدة غنائية هو فن، لا بد، وأن ينتج عنه قصيدة غنائية، أو كائن فني. كما يشارك فن الترجمة أيضا في جميع الفنون الأخرى.

فن الترجمة إذن هو جلب ما لا يقل عن جزء من مجد النص أمام القارئ الذي ليس لديه إمكانية الوصول إلى النص الأصلي. يستحق تغيير المؤلف أن يكون داخليا حتى تسمع في رأسك المؤلف يتحدث اللغة الأجنبية. كما تنطوي الترجمة على عملية مزدوجة من الاختفاء والإنشاء. فمن الناحية المثالية، ينبغي ألا يكون هناك أي أثر لـ "أسلوب" المترجم. إذ يجب أن يتم التعرف عليه من خلال غيابه. وبالتالي، فإن مسألة التحالف السياسي للترجمة

موضوع «علم». ولكن اللغويين التطبيقيين لن يتمكنوا أبدا من اغتصاب مجال الترجمة الأدبية، لأنه فن وسيظل فنا ذا وجه بشري فردي. لا يمكن أن يكون هناك أي توافق أحادي بين تقديم نص أدبي من لغة إلى أخرى. أنها ليست مجرد ترجمة وإنما هو تقديم فني جديد، أكثر منه مجرد ترجمة. فإذا أصر أحد ما على استخدام كلمة ما، يمكن أن يطلق عليها ترجمة الأدبية، وهي بذلك تتحدى صرامة الإجراء العلمي النظري.

الدراسات اللغوية في الأدب لا تجعل الأدب علما. واللغويين العظماء الذين علّقوا بلباقة على الأدب - من بينهم التشكيليون الروس، والدائرة اللغوية لبراغ، وفيما بعد النحويون المتأخرون - حددوا غالبا أفقهم الأدبي بتقليل تحليلاتهم إلى عناصر أسلوبية نحوية شكلية وعروضية، وكان انشغالهم باللغة أكثر من المحتوى. هم فسروا الأدب على كونه في الغالب حول اللغة، إلا أن هذا التركيز متعدد الوظائف اللغوية لا يعني بأي حال من الأحوال إلى أن الأدب ليس فنا أو أنه علم.

قسم كبير من اللغويين كانوا روائيين وكتّاب مسرحيين، وشعراء، وكانوا ؟نادرين عندما سار المجالان معا - كما يفعل اليوم في هذا المقام الروائيان اللغويان الايطاليان (ماريا كورتى Maria Corti) و(أمبرتو إيكو Umberto Eco). ولكن لغويين آخرون (والقائمة طويلة) نظروا للترجمة، حتى الترجمة الأدبية،

lations". (Unpublished MA.Thesis). University of Basrah.

Barnstone, Willis (1993) The Poetics of Translation. London: Yale University Press.

Bassnet, Susan, الله Levere, Andre (1998). Constructing Cultures. Cle - edon: Multilingual Matters.

Bassnet, Susan, الله Levere, Andre (1993). Translation, Poetics and the Stage. New York: Routledge.

Bassnet, Susan (2004). Translation Studies. New York: Routledge.

Beaugrande, Robert (1978). Factors in a Theory of Poetic Translating. Van Gorcum, Assen, The Netherlands.

Biguenet, John, الله Schulte, Rainer (1992). Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida. University of Chicago Press.

Bly, Robert (1986) The eight stages of translation. Newark, University of Delaware Press.

Dickens, James (2005). Thinking Ar - bic Translation. New York: Routledge.

Hatim, Basil, الله Munday, Jeremy (2004). Translation, An Advanced Resource Book. New York: Routledge.

Lefevere, Andre (1992) Translation, Rewriting and the Manipulation of li - erary Fame. New York: Routledge.

Munday, Jeremy (2005). Introducing Tran - lation Studies. New York: Routledge.

Steiner, George (1975). After Babel. Aspects of Language and Translation. London: Oxford University Press.

Venuti, Lawrence (2004). The Translation Studies Reader. New York: Routledge.

Will, Frederic (1993) Translation, Theory and Practice, Reassembling the Tower. Lampeter: Edwin Mellon Press.

مع الفن أو العلم، هي مسألة تشويه. فالسؤال الحقيقي يجب أن يزن، عوضاً عن ذلك، استقبال النص للترجمة ويدعو إلى التساؤل عما إذا كان يقترب من التفسير الجمالي للبحث العلمي التوضيحي أو إذا كان بالأحرى لا يطور نموذجاً أصلياً من التهجين التأويلي بين الموقفين، معلناً التجديد التصريفي للترجمة.

أما عن كون الترجمة علم أيضاً، فلم لا؟ أو بشكل أكثر إثارة، لم نعم؟ فالترجمة الأدبية علم فقط من حيث كونها شكل من أشكال الكتابة، أما غير ذلك فهي ليست علماً على الإطلاق. لكن على الرغم من أن عملية الترجمة الأدبية، لنقل المعنى بين اللغتين، تشكل فناً، إلا أن تحليلها ووصفها - لغوياً أو سيميائياً - يمكن أن يسمى علماً مثلما علم اللغويات والسيميائيات التي تكون أدوات تحليلها أحياناً هي علوم اللغة والاتصال. غير أنه من الأهمية بمكان التمييز بين نشاط الترجمة كفن وتحليله ووصفه كعلم، إذ أنه في كثير من الأحيان توصف العملية نفسها عمداً ومن الناحية المثالية، على أنها علم من العلوم اللغوية أو من علوم الترجمة.

References:

Ahmed, Shihab (2004). "Reader - R - sponse Criticism: An Investigation of Arab Readers' Response to Modern English Poetry in Iraq". (Unpublished Ph.D. Thesis). University of Basrah.

Ali, Kadhim Khalaf (1989). "A Lingui - tic Analysis of Some Problematic A - eas in English into Arabic Translation with Special Reference to Four Tran -

فهد حسين ناقد من مملكة البحرين

بقلم: ليلى محمد صالح *



بين المكتبة الأدبية النقدية والدارسين والباحثين صداقة لا تفتر وعهد لا ينقطع، فالصداقة قوية وثابتة على ما تقدمه هذه المكتبة من فائدة للباحثين وأهل الاختصاص.

والناقد الباحث فهد حسين أثرى المكتبة النقدية بكتبه الثرية التي تمثل بحق آمال وأحلام الواقع الأدبي في منطقة الخليج بصورة مشرقة، كذلك من خلال حضوره البهي ومشاركته ومداخلاته في الملتقيات السردية.

لقد كان وما زال للنقد الفائدة الكبيرة والعظيمة بالنسبة للقارئ والمتلقي، وبالنسبة للأديب نفسه، ولولا النقد لما كان للأدب قيمة كبيرة، فهو مهم جداً بالنسبة للعمل السردى والشعري والفنى، أيضاً ليس كل كاتب يستطيع أن يكون ناقداً، لأن الناقد الحق يمتاز بالثقافة الواسعة والتجرد من الأهواء الخاصة.

* كاتبة وباحثة من الكويت.

إنساني ذاتي يصدر من ذات إنسانية لها ميولها واتجاهاتها وبمساعدة النقد نكتشف المزيد من جماليات النصوص السردية ونكتسب وجهة نظر جديدة من الحكم على المبدعين لما في صالحهم أو غير صالحهم.

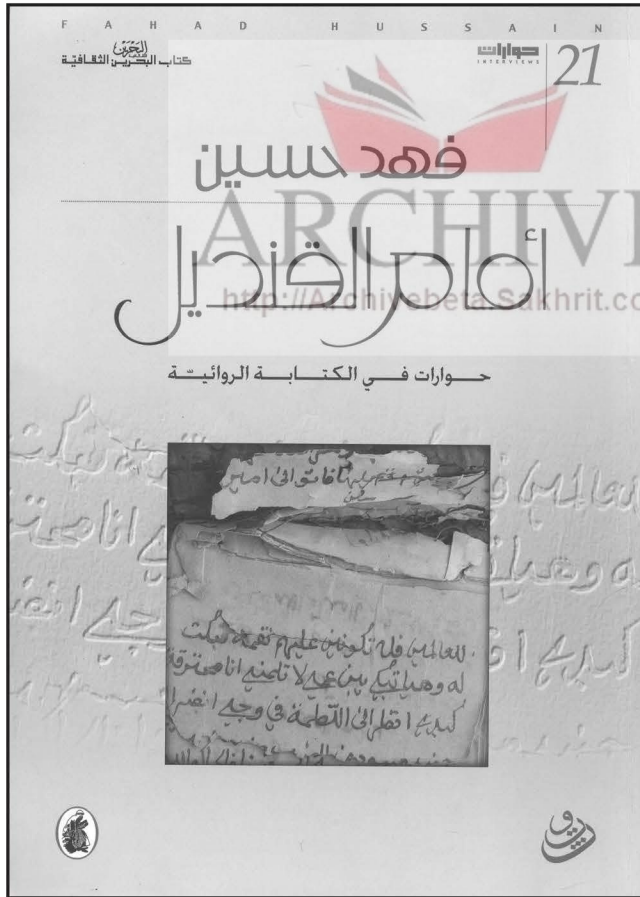
لقد تَوَجَّه فهد حسين كتاباته النقدية بسلسلة من الإصدارات النقدية المهمة وفق مناهج حديثة تعتبر من المصادر والمراجع المهمة للدارسين والباحثين، لاسيما

والناقد فهد حسين من مملكة البحرين، ناقد نشط ومجتهد ومتمكن يمتلك الرؤية النقدية والثقافية، ويمتاز بحاسة التمييز التي هي «الملكة» الأولى في النقد وفي تذوق العمل الأدبي يرصد مساهمات المرأة الإبداعية ويحللها ويغوص في ثنايا المعاني ليصل إلى مواطن القوة والضعف فيها، كما يشير لنا إلى المحاسن والمساوئ من خلال فهم النص والتغلغل في

أعماقه كي يصل إلى مقاصد المبدع ويدلنا عليها وينير له ولنا سبيل الوضوح.

فهد حسين ناقد مشهود له في المشهد الثقافي الخليجي بالقدرة الواسعة والإسهام في التأسيس والتوجيه لحركة النقد في البحرين والخليج العربي بشكل ملموس وبارز من خلال تحليلاته السردية وملاحظاته النقدية.

إن النقد عمل



السديري وحمة خميس وزكية
مال الله وإيمان أسيري وفوزية
السندي وسعيدة مفرح وعالية
شعيب وسعيدة الخاطر من سلطنة
عمان، أيضاً في مجال السرديات
كتب عن القاصة الإماراتية فاطمة
المزروعي وأسماء الزرعوني ونعيمة
السماك من البحرين وعائشة عبد
الله غلوم.

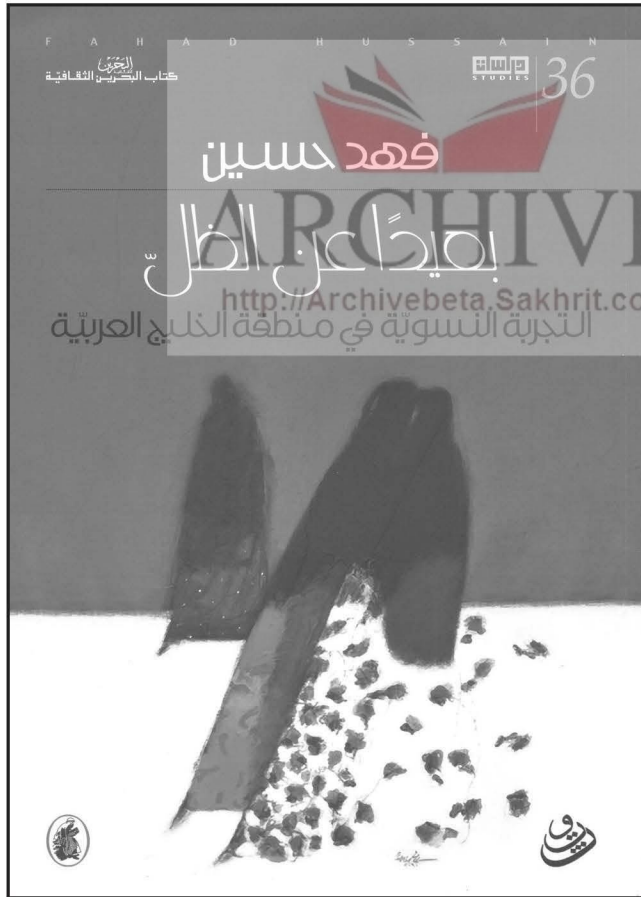
وفوزية رشيد وهبة بو خمسين
وليلي محمد صالح ومنى الشافعي

كتاب القصة والرواية والشعر في
منطقة الخليج العربي الذين كتبوا
من خلال إبداعاتهم عن المتغيرات
الاقتصادية والاجتماعية والثقافية
وقراءة موروث الماضي أو مناقشة
الواقع الحديث والمساهمة في
التغيير والتطلع إلى المستقبل.

كتب عن «فوزية رشيد» من البحرين
التي ناقشت الحالة السياسية في
البحرين وطبيعة المجتمع حين
كان في ظل الانتداب والحماية

البريطانية، كما
كتب عن «زينب
حفني» حول
قضية التحولات
الاقتصادية
والاجتماعية،
وكتب عن فوزية
شويش السالم
من الكويت حيث
أصدر كتاباً حول
رواياتها

أيضاً كتب عن
ليلي العثمان
ومنى الشافعي
وباسمة الغنزي
وسعاد الصباح
ونجمة إدريس
وغنيمه زيد
الحرب ود. حصة
الرفاعي وسلطانة



كما كتب عن رجاء عالم وفوزية السندي وموزة المالكى من قطر وغيرهن كثيرات.

ففي كتابه الأخير يرصد ويركز على مساهمات المرأة في مجال السرد والقصة والرواية والشعر.

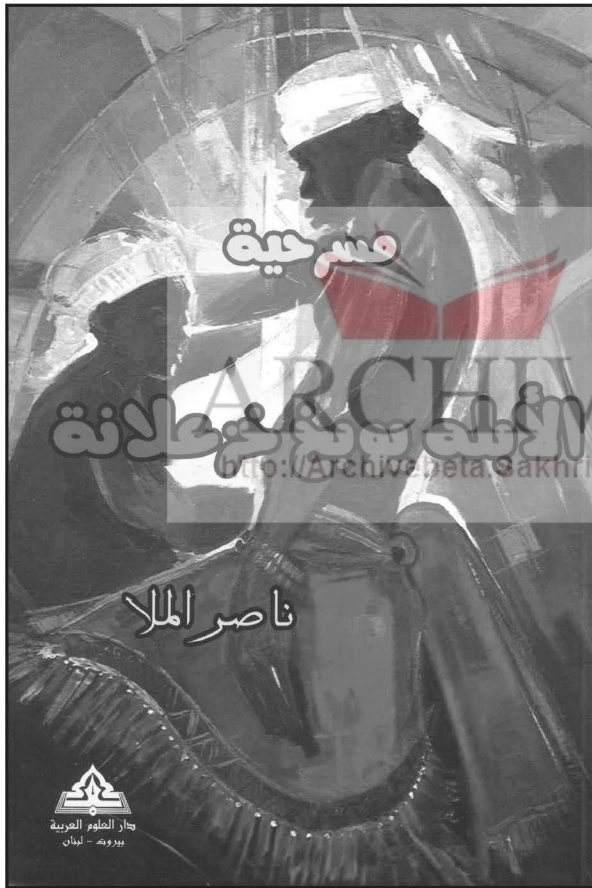
مؤلفات الناقد فهد حسين
نص في غاية التأويل - ١٩٩٩م.
إيقاعات الذات - ٢٠٠٠م
من الأدب الخليجي - ٢٠٠٢م.
المكان في الرواية البحرينية - ٢٠٠٣م.
مسافات الدخول صورة المرأة في روايات فوزية شويش السالم - ٢٠٠٦م.
أمم القنديل - حوارات في الكتابة الروائية - ٢٠٠٨م.
الرواية والتلقي - ٢٠١٢م.
بعيداً عن الظل - التجربة النسوية في منطقة الخليج العربية ٢٠١٢م

إن مؤلفات الناقد فهد حسين تدل على ثقافته الواسعة واطلاعه الكبير، علينا أن نفاخر بها على مستوى الخليج العربي، حيث أثبت حضوره عبر منابر ثقافية كثيرة، ونتمنى أن تتوالى أبحاثه النقدية السردية فهو أحد نقاد البحرين المعاصرين.

مسرح

مسرحية "الأبله يوبخ خزعلانة" ل: ناصر الملا تطبيق نظرية السلوك لإحداث تغييرات في المجتمع

بقلم: محمد دعبس *



مسرحية «الأبله يوبخ خزعلانة»، مسرحية تراجيدية تمخضت عنها أفكار متعددة في نسق واحد لتأتي متماشية مع مقولة سقراط عن الفكرة والتي مؤداها: بالفكر يستطيع الإنسان أن يجعل عالمه من الورود أو من الشوك والفكرة في مسرحية «الأبله يوبخ خزعلانة» هي فكرة «صياد» متفوق على أقرانه من أبناء القبيلة متميزاً في تحقيق جُل المطالب التي يُطلب منه تنفيذها، وهي مطالب مقدسة يعرف قبيلته

* ناقد من لبنان

التالي: كيف يتصرف الفرد؟ فإذا قلنا إن فلانا شخص عدواني، فإننا نشير إلى ما نلاحظه عليه بأنه يتصرف بطريقة تتسم بالعدوان وفي الواقع أن مثل هذا القول إنما يصف أو يُفسر فقط السلوك الظاهري، دون اعتبار لمحددات الشخصية التي أدت إلى مثل هذا السلوك ولكن التعرف على هذه المحددات ليس بالأمر السهل، لأنها لا تلاحظ بطريقة مباشرة «١».

الكاتب المسرحي ناصر الملا يطبق نظرية السلوك بين شخصياته مبيناً مدى الفارق بين التغيير أي التغيير الذاتي للشخصية من خلال رجوعها على العمق الإنساني المتحرر أو المؤثر عليها وهذا هو ما يسعى إليه ناصر الملا عبر المؤثر على السلوك لإحداث ثورة عارمة في القبيلة ولكن من خلال الاقتناع والاقتناع لا يأتي إلا بتحديد مسار وسلوك الإنسان من مرحلة إلى مرحلة.

ويحدث بين الصيادين الأربعة حوار أو كلام متسم بالهمز واللمز ويدخل غيرانا إليهم بسلوك وشخصية مغايرة عما عهدوه عليه إذ يكسر ذلك التابوه ويقترّب منهم ليشكل ناصر الملا في هذا المشهد

- قبيلته العضر الإثيوبية، ولكن ما الذي دفع غيرانا - ذلك الشاب المتميز والمميز في قبيلة العضر إلى التمرد على نهج وأعراف القبيلة؟ ثم ما الذي سوف ينتظره من عقاب ربما يصل إلى الموت وهو منساق مع تحرره ضد تلك المبادئ المقدسة في قبيلته التي ما هي إلا انعكاس للقبائل الأفريقية الأخرى، الزمان يكون في عام ١٢٠٠ م المكان هو أرض قبيلة العضر الإثيوبية إذ سوف يأتي يوم تكريم صيادي القبيلة المتميزين والذين يقفون في خط متعرج في مقابل أخدود القبيلة المقدس. أربعة صيادين مرقدّين اللباس الزنجي المعروف تعطي رؤوسهم أغطية قماشية تظهر منها قرون الثيران كتميز من رئاسة القبيلة لهم. بيد كل منهم رمحه الخاص يقفون في مكانهم المحدد دون حراك أو حتى التفات. ذلك ما يصفه «ناصر الملا» في بداية وصفه للشخوص والمشهد ليتحدد سلوك الشخصية من خلال تصرفها أو الموقف الموضوعة فيه. ويذهب بعض علماء النفس إلى أن مفهوم الشخصية لا يعني كما يعتقد البعض البحث عن إجابة للسؤال

اللغة والصورة كمحور تقوم عليه المسرحية. فمن الحوار نلمس واقعية مسرحية «الأبله» ونتعرف عن قرب على شخصياتها، في المشهد الأول يعلن غيرانا رفضه لمبادئ القبيلة ويصب جام غضبه على الصيادين وكما جاء في الحوار الذي دار بينه وبينهم:

غيرانا: باحتجاج مشوب بحزن» أنتم كالعيس في البيداء يقتلها الظمأ والماء فوق ظهورها محمول. ها أنا بت أراكم أمامي بشراً ولكن أرواحكم تتقمصها الحيوانات، ألم تسألوا أنفسكم وأنتم خيرة أبناء القبيلة ما الذي سوف تضحون في هذه الحياة؟ ماذا ستقدمون لقبيلتكم المغلوب على أمرها وأنتم رجال تقف على أكتافكم الصقور؟

الصيد الثالث : ألم تسأل نفسك أنت من قبل ما دمت وصلت إلى ما أنت عليه الآن من ترد وفقر بل لا تستطيع أن تبني كوخاً وتنام فيه! الصيد الأول: ربما لأن خطوط عقله خرفة قبل أوانها!

من هذا الحوار الذي يرسم ويلون المواقف ويعتمد عليه في تكوين شخصية «غيرانا» وهكذا بالنسبة لباقي الشخصيات والوصول إلى دخائل النفوس فهو كذلك الذي يعمل على خلق الجو العام الذي

يسود المسرحية كلها، لذلك فإن خلق هذا الجو يحتاج إلى حوار من نوع خاص، حوار يستطيع بما يحتوي عليه من عناصر الإيحاء والرمز والصورة أي أن يكون كالشعر تماماً أو كالموسيقى قادراً على أن يحمل إلى النفس الفكرة والصورة والمعنى فوق قدرته على الرواية والإثارة والتلوين والمسرحية التي نتناول دراستها وتحليلها هي من طراز فريد من نوعه يحمل أو تحمل بين سطورها جميع تلك المفاهيم النقدية التي يُبنى عليها أي عمل مسرحي متميز.

«غيرانا» كما يستتج أي متابع أو قارئ لشخصيته هو مثال لشخصية متحررة من الماضي وأعرافه، لعل المفارقة الجميلة التي بُني عليها العمل المسرحي وبالتحديد شخصياته المضحية أن المفارقة تكمن في التخلي عن معتقد القبيلة، والعودة إلى الإنسان الذي في وعينا وذاتنا.

غيرانا: لا بد أن تدور الدوائر وينهض من داخلكم ذلك الصيد الذي يحمل في قلبه المجد والقوة نحو حياة العزة لا حياة الكذب والحقد والرياء التي انتشرت فيكم وفي كل أبناء القبيلة.

لا يتفق «غيرانا» والصيادون المزمع

تكريمهم من رئاسة القبيلة، لأن «غيرانا» في نظرهم يغار من نجاحهم وبالتالي يحق عليه العقاب وهو ما ينتظره أي خائن بعرف القبيلة ونهجها السائد.

ما يقال في المسرحية أنها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعفيها من أنها عمل فني أولاً وقبل كل شيء، وأن الفن تصوير، وأن وسيلتنا في هذا التصوير هي قوى الشاعر الإيحائية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى في حوارها من رموز وفي أنغامها وموسيقاها من مشاعر وانفعالات «٢».

كل تلك الدلائل تجدها ماثلة في المشهد الثاني، حيث يرمي «غيرانا» بالسجن ومعه صيد القبيلة «هشام بن الحارث» وفي هذه الليلة يكرم الأربعة صيادين تكريماً يحشد له رئيس القبيلة رجالاً ونساءً من كل الأرجاء ليشهدوا بأس وقوة قبيلة العفر ومركزها من بين مراكز القبائل الأخرى، ونلاحظ مدى سطوة ذلك الرئيس وتهليل أبناء العفر له ونقرأ تلك التساؤلات الخافية عنا عن أعراف وخفايا

تلك القبيلة ونخلص إلى أن كل مطيع لأوامر الرئاسة يكون مقرباً ومحبباً من شخص الرئيس، أما من يعارض فسوف يكون مصيره كمصير «غيرانا» والذي كان في يوم ما واقفاً بمكانهم - أي بمكان الصيادين - وها هو تمرد على القبيلة وعلى الأعراف فتحل عليه اللعنة وأيضاً القتل ليكون عبرة لكل أبناء قبيلة العفر ومن تسول له نفسه مستقبلاً في تغيير مساره والاقتداء بمسار غيرانا فسوف يهلك ولا محالة في سجن القبيلة وبانتظار طلوع الشمس سوف يُساق «غيرانا» و«هشام بن الحارث» إلى ساحة الإعدام أو القضاء أي قضاء القبيلة وذلك لتطبيق حكم القبيلة عليهم بالقتل حتى الموت فالقبيلة تعاقب كل خارج عن نهجها وأعرافها، و«غيرانا» قد خرج عن النهج والأعراف وتمرد بالفعل والقول على قدسية القبيلة، أما «هشام بن الحارث» فهو صيد والصيد يعرف القبيلة يُقتل ويؤكل لحمه، وتعلق جمجمته على سدة رمح كتميز من القبيلة لأبنائها ولصيدهم وأخيراً لقوتها وبطشها لكل قادم إليهم.

و«هشام» كان قد قدم من بلاد الشام لزاقوي وبالتحديد إلى عاصمتها «لالبيلا» من أجل رؤية أخوه ليضيع

وكأنه يردد تلك الحكمة الصينية التي تقول «لو فعلت نفس الشيء ستحصل على نفس النتيجة» ويتبين ذلك عبر هذا الحوار الذي يدور بين «غيرانا» و «هشام بن الحارث»

غيرانا : أنا مثلك لا أعرف ولكن الذي أدركه جيداً هو أن قبيلتنا تريد هكذا.

هشام: «باستهزاء» تريد ماذا؟ تريد أن تقتل رجلاً وتيتم أبناءه تريد أن تبطش بزائري زاقوي تريد أن تبيد الإنسان والحيوان لأنهم لم يذعنوا ويقدموا ولاء الطاعة والاحترام المدفوع أجره إلى رئيس القبيلة! إنها سلطة الظلم.

لا تخلو صورة خيالية من العاطفة، ولأن التجربة الشعرية هي التي تمنح الفن وحدته، ومع ذلك يجيبنا، «كروتشه» على هذه الأسئلة بإجابة شافية بقوله : «عن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدث أن يكون حدثاً حقاً إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدث إن العاطفة هي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور ذككم هو الفن «٣» وتلك الأحداث هي التي تعزز وتقوي دور الإنسان الخفي في داخل الإنسان الظاهر لتخلق

في الطريق ويصطاده «غيرانا» تُرى أكان «غيرانا» محتاجاً لـ «هشام» كي يعيده إلى صوابه، أم هي الصدفة أم تأثير «هشام» عليه؟ كل تلك النقاط جائز حدوثها، ولكن نأصر الملاً لم يرد ربط أشياء هامشية أو عابرة في هدى «غيرانا» وإرجاعه إلى صوابه بل إنه استخدم الثقافة في هديه على اعتبار أن «هشام بن الحارث» عربي وقادم من بلاد الشام وطبيعي أن تكون بلاد الشام في عام ١٢٠٠م متطورة وثقافتها قد فاقت ثقافات شعوب وحضارات عديدة ومتنوعة، وهو الأمر الذي عكسه رئيس القبيلة الذي أراد وصمم على المحافظة والأعراف وطمس كل قادم إلى القبيلة من الخارج وإن كان ذلك يشير إلى دلالة واضحة تتعلق بإخضاع كل أبناء القبيلة إلى نهج واحد وأسلوب واحد وشراكة واحدة - فمن هنا من غير الممكن أن تتغير المعايير؟ و «غيرانا» أبدل تلك المعايير بإرادة جديدة وبأسلوب حياة جديد وإن كان مرده إلى الهلاك، فهذا هو يقدم الاعتذار «لهشام بن الحارث» عن اصطياده وجلبه لهذا المكان التغييس المليء بالجماجم، ويسأله بن الحارث عن ذنبه الذي اقترفه ولماذا آل حظه إلى هذا المصير؟ فيجيبه «غيرانا» بأنه لا يعرف سوى أن قبيلته تريد هكذا

من وجوده قوة وإرادة أو إرادة وقوة ذلك ما استقبلناه من ناصر الملا عبر شخصيات مسرحيته والصراع الدائر بينهم.

في زاقوي وفي قصر الملك «لاليبلا» يحضر إلى قاعة التشريفات وزير الحرب «فوجير» ووزير المؤونة اليهودي الفلاشي «مائير بن دوف» وهم من المسؤولين المهمين في مملكة زاقوي، ويبيدي «فوجير» تدمره من تصرفات الملك «لاليبلا» وخشيته من الانقلاب عليها خاصة وأنه صار متفرداً بإصدار قراراته، وهو الأمر ذاته الذي يتعلق بالأعمال الهامة والحساسة بالمملكة والتي يقوم بتأديتها دون استشارتهم أو حتى أخذ رأيهم، فلماذا لا يتوقع انقلابه عليهما، فهو صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في زاقوي، والأمر الآخر يمكن أن «مائير بن دوف» صهر وزير الحرب «فوجير» وبينما هما يتباحثان في الأمر، يسمع صوت الحاجب عليا إذ يأذن بدخول الملك «لا ليبك» إلى القاعة ليصمت كل من «فوجير» و«مائير» ويجلس لاليبلا على كرسي العرش ويشير بيده للوزراء بالجلوس ويبقى «غالوب» مهرجه واقفاً بقربه.

يعلن الملك «لاليبلا» للوزراء أن مملكة زاقوي سوف يعمها قراراً

من لدنه يفيد بنصرة الحب إذ لن تقف قوة على أرض زاقوي ضد أي حبيين بغض النظر عن المستوى المادي لأي حبيب!.

لاليبلا : من ضمن المسائل الرئيسية التي ظلت تشغلني لوقت طويل هي مسألة قدسية الحب .. أي نعم قدسية الحب.

الملك «لاليبلا» يصدر هذا القرار في وقت حرج يكون الصراع والتنافس بين وزرائه على أشده «فستريكر» قائد الشرطة يحاول تهميش دور وزراء المؤونة والحرب والعكس صحيح وقرار الملك هو لتلطيف الأجواء في ما بين رجاله وإلا لماذا لم يعلن أن الحب في مملكته يرتبط بمناسبة مقدسة؟ السياسة تستخدم في الحب وفي الكذب وفي كل شيء وذلك ما يسعى له كل قيادي في مملكة زاقوي.

يفر «غيرانا» و«هشام بن الحارث» من سجن القبيلة إلى حيث عاصمة زاقوي، وفي طريقهم يعثرون على فتاة جميلة تكون ضائعة في الغابة ومطاردة من الذئاب أيضاً، «غيرانا» ينقذ «خزعلانة» ابنة الملك «لاليبلا» وتحدث بينهم علاقة حميمة سرعان ما تصل إلى الحب فيفترقان إلى وقت غير معلوم «يدخل غيرانا» و«هشام» إلى العاصمة ولا يعثروا

يقتحم الملك «لاليبلا» السجن ومعه قائد الشرطة» ستريكر يشاهد بأم عينيه المذبحة الدموية التي تعرضت لها ابنته وغيрана وهشام بن الحارث لم تسعف الملك لاليبلا قراراته السياسية ولا حنكته بها لأن بين الفعل والكلمة حواجز كثيرة وآلام جسيمة بل لم تؤخذ به حيلته السياسية لتفريق الشمل وجمعه كما هي أحجار رقعة الشطرنج التي يحركها الملوك والوزراء في كل عهد للوجهة التي يريدونها وللمرحلة التي يكسبون بها أو يخسرون، لقد كلفت السياسة ملك زاقوي الكثير وهكذا هو الأمر بالنسبة للمملكة فما خسرت زاقوي أكبر من أن يُحصى أو حتى تُستتج فداحتها، ذهب شهداء الحب والإنسانية إلى مقبرة الملوك وحضر تأبينهم أبناء زاقوي كلها من أوجادين في الجنوب إلى التيجرين في الشمال حضروا مجتمعين على أن يكونوا خلفهم سائرين وفي صف واحد أيضاً .

المراجع :

- (١) السلوك، تأليف د. مصطفى غالب.
- (٢) النقد الأدبي القديم والحديث، تأليف د. محمد زكي.
- (٣) المجمل في فلسفة الفن، تأليف: كولدرج.

على أحد يمد لهم يد العون، حتى المغيرة أخو هشام يكون مصيره غير معروف إلى أن يتحقق «هشام» من أحد تجار الحوانيت عن أخوه فيعرف أن وزير المؤونة مائير بن دوف قد سحب جميع الحوانيت من التجار الذين لم يستجلبوا ترخيص لها فصودرت حوانيتهم ومن اعترض رُمي بالسجن! وصار السوق أي سوق زاقوي ملك لتجار الفلاشا ويحدث احتفال سنوي بالسوق لتشجيع التاجر الزاقوي وبحضور وزير الحرب «فوجير» ووزير المؤونة «مائير بن دون» منيبين عن الملك «لا ليبلا» الذي اعتذر عن الحضور بسبب مرض ابنته وبالحفل يتمرّد «غيрана» و «هشام» على سلطة الحاكم ليناصرهم الشعب الزاقوي بتمردهم فيقبض عليهم ويرحلوا إلى سجن الجبل ذلك السجن الدموي الذي أوجد للخارجين على سلطة الحاكم إذ من يدخله لا يخرج منه إلا مقتولا، وتبحث «خزعلانة» عن «غيрана» فتتأكد أنه سيق من الحرس الزاقوي إلى السجن فتذهب إليه، وفي السجن يلتقيان، أي أن قرار الملك لاليبلا في الحب يكون نظريا قد حصنهم من القتل ولكن «فوجير» ورجاله يكونون في السجن مترصدين لقدوم خزعلانة ويقتلونهم وحينما

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها: خالد سالم محمد *

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقيت كلمات سريانية وأرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك البوّل منذ نشأتها.

وفيما يلي تُبَيِّنُ لبعض من تلك الكلمات.

* باحث من الكويت.

ج

جُودري	بساط من الليف، الخشن يصنع من ليف «الكمبار» والتسمية هندية.
جُوكَم	الجُوكَم، المسؤولية الشديدة، الخطر. واللفظة من الأَرستانية بمعنى الخسارة والضرر. هكذا في معجم الألفاظ الكويتية للشيخ جلال الحنفي.
جُونِيَة	كُونِيَة، كيس كبير من الخيش يعبأ فيه الرز والسكر والشعير، واللفظة فارسية هندية «كونة» بمعنى شوال.
جِيَك	آلة رفع المركبات عند حدوث عطب في إحدى إطاراتها أو عند فحصها. والتسمية إنجليزية.
جِيَكِر	لقب يطلق على الدميم من الناس نسبة إلى صورة المهرج في أوراق اللعب «الجَنجَفَة» وهو «الجوكر» انجليزية.
جِيَم	جِيَم البرغي: علاه الصداً فتعذر تحريكه من مكانه، إنجليزية.
جِيُون	لباس نسائي يشبه التنورة، والتسمية فرنسية عن الإسبانية. هكذا في موسوعة حلب المقارنة.
جِيَوَان	من مناطق الكويت تقع مقابل الكلية الصناعية وهي منطقة عسكرية حالياً. والتسمية من G. I بمعنى فرقة العمل الأولى. هكذا في معجم الألفاظ الكويتية.

ج (١)

<p>لعبة تُلعب بواسطة قطعة من النقود، فالوجه الذي عليه رسم صورة يسمى «جاب» والوجه الذي عليه الكتابة يسمى «كتب» ويستعان بها عادة في من سيكون عليه الدور في اللعب أولاً، حيث يقوم حامل القطعة برميها في الهواء وبعد سقوطها يكون الفائز من يظهر له الوجه الذي اختاره.</p> <p>ولفظه «جاب» فارسية من أصل هندي بمعنى: طبع أو صورة أو مهر.</p>	<p>جَاب لَوَكْتَب</p>
<p>رداء سميك يتغطى به، والجمع «جوادِر» والتسمية فارسية هندية مشتركة، وأقول ربما تكون محرفة عن اللفظة العربية «الشَوَذَر» وهو الإزار وكل ما التحفت به فهو شاذر، كما في جمهرة اللغة لابن دريد.</p>	<p>جَادَر</p>
<p>لفظة فارسية معناها: علاج، تدبير، حيلة.</p>	<p>جَاَرَة</p>
<p>من المواسم المعروفة بشدة البرودة وخاصة لدى أهل البحر قديماً، ومدتها ثمانية أيام، وتقع في الفترة ما بين ١٦-٢٣ يناير من كل عام، وتسمى أيضاً «النعائم»، ولفظة جار جار فارسية معناها: الأربعة أيام الأولى من الأربعين الصغرى في أيام الشتاء. كما في المعجم الفارسي الكبير.</p>	<p>جَار جَار</p>
<p>الجاز: مؤخر القدم. وهي تركية من «قزغان» أي الحافر. هكذا في معجم الألفاظ الكويتية.</p>	<p>جَاز</p>

١ هذه اللفظة وما بعدها تلفظ الجيم فيها جيماً فارسية.

جَاك	أو جاكّة، وهي طباشيرة يستعملها «القلاليف» صناع السفن في الخطّ على الألواح لتعيين مواقع نُشْرِها. والتسمية إنجليزية، وقديماً كانوا يستعملون حجارة بيضاء من النورة.
جَاكَلِيَت	نوع من الحلويات الصغيرة خاصة بالأطفال مختلفة الأحجام والألوان والمذاق، إنجليزية وكذلك هي في الهندية ونحن أخذناها منهم.
جَاْمَرَة	فوهة عنبر السفينة «الخن» مربعة الشكل لها غطاء يسمى «جالي» تدخل عبره الأمتعة والبضائع، والتسمية هندية محرفة عن «كمرة» وتعني الغرفة الصغيرة، كما جاء في الموسوعة الكويتية المختصرة.
جَاوَل	الجاول الرز الخالص الأبيض غالباً والمطبوخ دون إدام. والتسمية هندية تطلق على الرز بشكل عام.
جَاي	الشاي، لفظة يشترك في نطقها كثير من الشعوب، وهي للشراب المعروف منذ القرن السادس عشر الميلادي، يقال أن لفظة «الشاي» انتقلت إلى معظم لغات العالم من لغة جزر ماليزيا التي كانت المصدر الأول لهذه المادة، وقيل صينية الأصل. هكذا في قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية لأحمد أبو سعد.
جِبَاب	عجين من الرز أو الطحين يخلط باللحم مع إضافة الحشو إليه والبعض يسميه «خبز عروق» والتسمية من «كباب» الفارسية والتركية.

استراتيجية جديدة من أربعة محاور ٢٠١٦-٢٠١٢

خالد الطراح ل: البيان

نقلة نوعية في أداء مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

■ مركز «صباح الأحمد» للموهبة والإبداع يعمل على احتضان وتنمية طاقات الطلبة المبدعين والموهوبين.

أجرى الحوار: فيصل العلي *

قال خالد الطراح مدير الإعلام والجوائز في مؤسسة الكويت للتقدم العلمي أن المؤسسة ولدت بفكرة ومبادرة من قبل الشيخ جابر الأحمد الصباح، طيب الله ثراه (ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء آنذاك)، في عام ١٩٧٦م وبمشاركة ودعم القطاع الخاص ممثلاً في غرفة تجارة وصناعة الكويت لدعم العلم والعلماء الكويتيين والعرب.

وأضاف الطراح أن المؤسسة تعمل على دعم ونشر الثقافة العلمية في المجتمع الكويتي ودعم الأبحاث المشتركة بين المؤسسات الأكاديمية والبحثية في الكويت بالتعاون مع جامعات عالمية عرفت بالمكانة العلمية المرموقة.

وقال إن جوائز المؤسسة تمنح وفق شروط تعتمد من قبل مجلس إدارة المؤسسة وكذلك مجلس الجوائز تشجيعاً للإبداعات والأبحاث العلمية في مجالات عدة.

وأشار إلى أن التواصل مع المجتمع سوف يزداد من خلال اللجوء إلى تويتر والفيس بوك والموقع الإلكتروني باللغة العربية وقنوات تواصل أخرى ذكرها في هذا الحوار.

* صحافي من الكويت.

* متى أنشئت مؤسسة الكويت للتقدم العلمي؟

- كان ذلك في تاريخ ١٢ ديسمبر ١٩٧٦م وهي مبادرة أطلقها، المغفور له بإذن الله، الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد الجابر الصباح طيّب الله ثراه، وقتها كان يشغل منصب ولي العهد ورئيس الوزراء وقد لاقت تلك الفكرة قبولا كبيرا خاصة من قبل رجالات الكويت وقيادات القطاع الخاص متمثلين في غرفة تجارة وصناعة الكويت إيماناً من الجميع بدور القطاع الخاص في المشاركة في تنمية الكويت فباتت المؤسسة تتلقى نسبة ٥٪ من صافي أرباح الشركات المساهمة الكويتية في البداية وتم تخفيضها بعد ذلك تدريجياً إلى ١٪ حالياً.

* ما أهم أهداف المؤسسة؟

- تسعى المؤسسة إلى أهداف عدة أهمها تحفيز ودعم وتنمية القدرات البشرية ودعم مبادرات تساهم في بناء قاعدة صلبة للعلم والتكنولوجيا والإبداع و تعزيز البيئة الثقافية لذلك و تقديم الدعم للعلماء والباحثين وتأصيل العلوم في دولة الكويت من خلال دعم المشروعات العلمية والمجتمع العلمي والبنية التحتية العلمية في الكويت.

* وماذا عن الأهداف التي تسعى المؤسسة لتحقيقها؟

- تعمل المؤسسة وفقاً لاستراتيجيه جديدة تم استكمالها خلال العام الجاري وهي لمدة خمس سنوات قادمة ٢٠١٢ - ٢٠١٦ وهي تسعى من خلالها إلى أن تغطي مجالات العلوم والتكنولوجيا والإبداع في الكويت وتركز المؤسسة على تلبية تلك الاحتياجات في مجالات هامة مثل المياه والطاقة البديلة والبيئة ونشر الثقافة العلمية والتكنولوجيا والإبداع في الكويت.

* هل هناك خطوط عريضة لتلك الاستراتيجية؟

- لا بد من التأكيد أولاً أن رسالة المؤسسة تنحصر في تحفيز ودعم الاستثمار في تنمية القدرات البشرية وفي مبادرات تساهم في بناء قاعدة صلبة للعلم والتكنولوجيا وتعزيز البيئة الثقافية الممكنة لذلك.

تتألف الاستراتيجية الجديدة من أربعة محاور يتمثل المحور الأول والثاني في الإسهام في تطوير ونشر وتعلم العلوم ودعم الموهوبين والمتميزين والمساعدة على تطوير الثقافة العلمية والبيئة الممكنة في الكويت وهي تشمل الطلبة والأساتذة والقطاعات الحكومية

إلى المحور الاستراتيجي الرابع وهو محور جديد يركز على إيجاد شراكة حقيقية مع القطاع الخاص من خلال تحفيز تطوير القدرات العلمية والتكنولوجية للقطاع الخاص وكذلك المشاركة في بناء اقتصاد قائم على المعرفة.

* ماذا عن الجوائز؟

- هو برنامج يهدف إلى دعم وتشجيع العلماء والباحثين من الكويت والبلاد العربية في مختلف أنحاء العالم الذين قدموا إسهامات علمية متميزة في مجال العلوم وهي أكثر من جائزة، منها جائزة الكويت وجائزة الإنتاج العلمي.

* ولماذا لا تكون هناك جائزة عالمية تشمل الأجانب؟

- إن الغرض من جائزة الكويت من خلال سند إنشائها هو خدمة العلماء العرب أينما كانوا في العالم تقديراً من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي لتلك الفئة وإبرازاً لدورها في تطور العلوم والمجتمع، كما أنها تشمل الباحثين والعلماء الكويتيين والذين خصصت لهم نفس الجائزة مع أقرانهم من العلماء العرب علماً بأن مجلس الجوائز في المؤسسة يقوم بالتوصية إلى مجلس الإدارة بموضوعات ومجالات الجائزة من كل عام لاعتمادها.

وبقية أفراد المجتمع عبر تعليم العلوم والرياضيات وتحفيز مشاركة أفراد المجتمع في الأنشطة العلمية والتقنية ونشر الثقافة العلمية ودعم الطلبة الموهوبين والمبدعين وتحقيق أكبر قدر من القبول الجماهيري للعلوم والاهتمام بالتحفيز على العلوم والرياضيات و تطوير قدرات الطلبة الموهوبين من أجل توفير بيئة مناسبة لهؤلاء الطلبة في المجتمع الكويتي ويتمثل المحور الثاني من الإستراتيجية في دعم القدرات في مجال البحث العلمي في المؤسسات العلمية والوطنية وتعزيز التعاون والتكامل بينها فيما يتعلق بالباحثين الأكاديميين والمتخصصين في البحوث لدى معهد الأبحاث العلمية والهيئة العامة للتعليم التطبيقي وجامعة الكويت إلى جانب برنامج تقديم المنح للأبحاث في مجال البحث البيئي والمياه والطاقة ودعم مشاركة الجامعات والمؤسسات البحثية والباحثين ككل في عملية إجراء البحوث وتعزيز القدرات البحثية فيما يركز المحور الاستراتيجي الثالث على دعم الإبداع والمساعدة على تطوير الروابط اللازمة للتطبيقات التجارية في إطار منظومة للعلم والتكنولوجيا إضافة

* ما هي طبيعة برامج التعاون العلمي الدولي؟

- لدى المؤسسة مكتب للعلاقات الدولية وهو يدير برنامج للتعاون مع المؤسسات والجامعات الدولية المرموقة في كل من الولايات المتحدة الأمريكية وأوروبا وتأتي تلك الخطوة ضمن إستراتيجية تقدم العلوم ونقل التكنولوجيا إلى الكويت وهي تساعد على دعم التعاون في مجال البحوث ذات الاهتمام المشترك.

* ما الجهات الأكاديمية والمؤسسات الثقافية التي تتعاملون معها؟

- لدى المؤسسة تعاون مع جامعة العلوم الفرنسية (ساينس بو) وكلية لندن للاقتصاد والعلوم السياسية وجامعة هارفارد وجامعة إم آي تي ومركز أكسفورد للدراسات الإسلامية وتحرص المؤسسة على تطوير برنامج التعاون الدولي بشكل مستمر وبصورة تخدم استراتيجيتها الجديدة والأهداف المنشودة. كما تعكف المؤسسة على تطوير جوائزها بما يتلاءم مع استراتيجيتها الجديدة.

* ومن حصل على جائزة الكويت؟

- استحدثت جائزة الكويت عام ١٩٧٩ بناءً على توصية من مجلس

إدارة المؤسسة بتقديم جائزة تقديرية باسم مؤسسة الكويت للتقدم العلمي وقد حصل عليها ٩٣ باحثاً منذ عام ١٩٧٩ حتى عام ٢٠١١.

وقد كان للباحثين والعلماء الكويتيين نصيب منها حيث فاز فيها ١٠ باحثين كويتيين وهم:

١- الأستاذ صقر سلمان صقر الرشود رحمه الله، فاز عام ١٩٧٩، في مجال الفنون والآداب.

٢- الأستاذ الدكتور محمد الرميحي، فاز عام ١٩٨٠، في مجال العلوم الاقتصادية والاجتماعية.

٣- الأستاذ أحمد مشاري العدوان رحمه الله، فاز عام ١٩٨٠، في مجال الفنون والآداب

٤- الأستاذ خالد سعود الزيد رحمه الله، فاز عام ١٩٨٠، في مجال الفنون والآداب

٥- الأستاذ أحمد البشر الرومي رحمه الله، فاز عام ١٩٨٠، في مجال الفنون والآداب

٦- الأستاذ الدكتور عبدالله يوسف الغنيم، فاز عام ١٩٨٨، في مجال التراث العلمي العربي والإسلامي

٧- الدكتورة صديقة العوضي، فازت عام ٢٠٠٠، في مجال العلوم الأساسية

٨- الدكتور يعقوب يوسف الحجري،

في عام ١٩٩٨ بناءً على توصية واعتماد مجلس الإدارة جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي التقديرية لكل من :

١- الدكتور فؤاد زكريا رحمه الله، مصري الجنسية، أستاذ الفلسفة في جامعة الكويت سابقاً .

٢- الدكتور غازي القصيبي رحمه الله، وهو شخصية سعودية غنية عن التعريف، اشتهر بالشعر وعمل سفيراً لبلاده في أكثر من دولة علاوة على تقلده مناصب وزارية .

*** ماذا عن وضع المؤسسة بعد التحرير؟**

- كانت مدمرة مثلها مثل بقية مؤسسات البلد وتمت عملية إعادة البناء

*** منذ متى وأنت تعمل مديراً للمؤسسة؟**

- استلمت منصبى منذ فترة بسيطة وبالتحديد في شهر يونيو الماضي .

*** ما أهم الأهداف التي تسعى إليها منذ استلامك المنصب؟**

- استحدثت إدارة الإعلام والجوائز مؤخراً ضمن إستراتيجية المؤسسة الجديدة والهيكل الإداري الجديدة والهدف الأساسي هو تعزيز التواصل مع المجتمع ككل والرأي العام وقد وضعنا خطة عمل شاملة .

فاز عام ٢٠٠٢، في مجال التراث العلمي العربي والإسلامي

٩- الأستاذة الدكتورة فوزية محمد الرويح، فازت عام ٢٠٠٥، في مجال العلوم التطبيقية

١٠- الأستاذة الدكتورة فايزة محمد الخرافي، فازت عام ٢٠٠٦، في مجال العلوم التطبيقية .

*** وكم تبلغ قيمة الجائزة؟**

- تبلغ قيمة الجائزة ٣٠ ألف دينار كويتي (ما يعادل ١٠٠ ألف دولار أمريكي) تمنح لخمس فائزين من العلماء العرب وكذلك مثلها للعلماء الكويتيين، أي ما يعادل مليون دولاراً أمريكياً سنوياً .

*** ماذا عن المشاريع الأخرى؟**

- لدينا جائزة الإنتاج العلمي للأكاديميين من أبناء الكويت حملة شهادة الدكتوراه في عدة مجالات وتعتبر من أهم المشاريع ولها لجان تعمل على تقييم الأعمال المقدمة لها بحيث تمنح تبعاً للإبداع ووزارة الإنتاج العلمي ووفقاً لشروط ومعايير علمية .

*** ومن حصل عليها في السابق؟**

- حصل على الجائزة عدد ١٢١ أكاديمياً كويتياً منذ عام ١٩٨٨ وحتى عام ٢٠١١ .

ومنحت المؤسسة بصورة استثنائية

* ما هي المراكز التابعة للمؤسسة؟

- لدى المؤسسة أربعة مراكز وهي معهد دسمان السكري الذي افتتح في عام ٢٠٠٦ وهو معهد يعمل على تعميق العمل البحثي في مجال مرض السكر إضافة إلى عملية بث التوعية عن هذا المرض في المجتمع وكيفية الوقاية من هذا المرض، ولدينا المركز العلمي الذي أنشئ في عام ٢٠٠٠ الذي استطاع أن يدمج الترفيه بالعلم للطلبة ولفئات عمرية مختلفة والمساهمة في بناء ثقافتهم في مجالات بيئية وصحية وتربوية وعلمية، وترسيخ العمل التطوعي بين الشباب الكويتي وكان هناك مؤخراً معرض تربوي وعلمي افتتح تحت رعاية معالي وزير الصحة الدكتور علي العبيدي.

ولدى المؤسسة مركز صباح الأحمد للموهبة والإبداع الذي أنشئ في عام ٢٠١٠ وهو مركز يهدف إلى دعم المواهب والمبدعين في مراحل الدراسة المختلفة بحيث يتم اكتشاف الطلبة المبدعين والمتميزين في العلوم من خلال عملية اكتشاف المواهب، وهناك فريق تربوي متخصص تم تدريبه بالتعاون مع جامعة جون هوبكنز وجامعة برادو وبالتعاون مع وزارة التربية بدعم من

مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. كما يحرص المركز على دعم الابتكارات ومن أبرزها اختراع المهندس طارق البعيجان وهو عبارة عن صمّام ثنائي لحماية المنشآت النفطية من الانفجارات تبنته شركة البترول الوطنية وسيدشن المشروع بمشيئة الله صاحب السمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الصباح حفظه الله ورعاه، قبل نهاية العام الجاري.

وهناك أيضاً اختراع للدكتور إبراهيم الرشدان وهو عبارة عن جهاز طبي لحماية تلف الكلى وذلك بعد إجراء عملية قسطرة للقلب وما يصاحبها من مضاعفات تؤدي إلى تلف كلوي وقمت عدة تجارب في أحد المختبرات الأمريكية للجهاز وأثبتت التجارب جدواه وسيتم تجربته بصور نهائية على الإنسان قبل نهاية العام الجاري ليتم اعتماده دولياً.

لدينا أيضاً شركة التقدم العلمي للنشر والتوزيع التي يصدر عنها مجلة التقدم العلمي وكذلك مجلة العلوم وهي عبارة عن ترجمة عربية لمجلة ساينس أميركان.

* هل لديكم مشاريع جديدة أخرى؟

- لدينا موقع الكتروني باللغة العربية بالإضافة إلى اللغة

ولعل من المهم أيضاً إلقاء الضوء على ما أنجزه مركز صباح الأحمد للموهبة والإبداع حيث تم إنشاء فصلين للموهوبين في العلوم والرياضيات في مدرستين أحدهما في مدرسة عبد اللطيف الدين للبنين والآخر في مدرسة أم عطية الأنصارية للبنات.

ومن المشاريع الجديدة أيضاً إصدار موسوعة علمية إلكترونية تفاعلية إلى جانب مشروع الجامعة الإلكترونية في مجال الهندسة والحقوق والمحاسبة والحاسب الآلي وسيتيح هذا المشروع الفرص أمام الشباب لاستكمال دراستهم الجامعية ومواصلة تحصيلهم العلمي.

الانجليزية، ولدينا تواصل مع المجتمع على حساب تويتر» ومستقبلاً على حساب فيس بوك وانستغرام لنواكب وسائل الاتصال الاجتماعي خاصة مع الشباب وكافة أفراد المجتمع وسيكون لنا أيضاً خطط لإطلاق موقعاً إلكترونياً أكثر ديناميكية من الحالي كما ستكون هناك نشرة صحفية ونشرة إلكترونية كي نتواصل مع أكثر فئات المجتمع.

لدينا أيضاً مشروع توسعة قاعة الاستكشاف في المركز العلمي وكذلك حوض الدلافين إضافة إلى مشروع مضخات الأنسولين للأطفال وهو أحد مشاريع معهد دسمان للسكري التابع للمؤسسة.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المتقاعد

بقلم: فيصل خرتش *

هذا هو اليوم الأول الذي أحال فيه على التقاعد، ترى هل حصلت على ما أريد؟ أو هل حققت ما كنت أحلم به؟ ربّما...

أنظر حولي فأجد كل شيء كما كان، الوظيفة ليست مشكلة، فمثلما دخلت خرجت، سوى أنني ازددت معرفة وخبرة في الحيلة والمراوغة... قد لا أكون حصلت عليهما لو أنني رضيت بما هو مقسوم لي.

المرأة، ها هي ملقوحة بجانبني على السرير، تفتح فمها، فأسمع شخيرها يرج العمارة رجاً، أراها وأحرق إليها، فأجد كتلاً متراسة من اللحم، تبرز هنا وهناك فأشعر أن جوفي يريد أن ينقذف أمامي، فأضع على الجرح ملحاً وأسكت. لقد تعودت عليها أو تعودت على سفالتها فأعض على ذيلي وأنكمش، بينما هي تصرخ حتى أحس أن السكان كلهم يتخرجون علي، وعندما أطلبها أن تهدّي، تحببني: إنها تتكلم بصوت منخفض، فأضع بصلة تحت إبطي وأصمت. الأولاد: تبت يداي على ما فعلت... الأجدد بي أن أعيش وحيداً، لا امرأة ولا أولاد... كنت أغني للحياة وهي تغني لي، ألا بئس ما فعلت، ربيتهم كل شبر بندر، كما يقولون، الآن، كل واحد منهم يقول إن شغلي يطمرنني حتى رأسي، فلا يجد فرصة حتى يتفرغ لأبيه مدة ساعة، نصف ساعة، ربع ساعة... عندي ولدان وبنات، الأول غير موجود، والثاني مسافر، والبنات قال إنهن لم تتصرف من عملها... هل هذه هي الحياة؟ لا وألف لا، لم يبق لي شيء، أنتظر الموت لأداعبه، أو ليداعبني، كيف يجيء، يدخل على مهل، ينساب فوق الجدار، ويسري في الدم كالسارق الذي يلقي نفسه (لا تصلح هنا كلمة يلقي)، كالسارق الذي يتسلل إلى بيوت الحداثق، التشبيه هنا خاطئ، لأقل إنه ينساب في الجسد مثل غرفة أطفئ عنها النور، لا هذا أيضاً غير مناسب، ينساب من رأسي

* قاص من سوريا

باتجاه الأسفل، وأنا أموت، تموت العروق التي تحمل الدم، ثم الرئتان، ثم الكبد ثم نصفي الأسفل، لكن دماغي يظل يعمل، آخر ما ينطفيء، حينذاك تكون الدنيا بألوانها الطبيعية، ثم نحو البنفسجي، فالأغمق إلى أن يعمّ السواد، ترى هل أدرك كل ذلك؟

لماذا أتشائم؟ لماذا لا أقبل على الحياة من جديد؟ لنقل إنني ودعت حياة واستقبلت حياة، حياة كلها تعب وقهر وتمسيح جوخ وعداوات وحفر، وها أنا أنهض لأبدأ حياة جديدة، حياة كلها حب ومسامحة وقيم نبيلة.

« قيم نبيلة »، ما معنى قيم نبيلة، كنت قد نسيت هاتين المفردتين، لم أستخدمهما منذ زمن. منذ حياتي الجامعية الأولى، فما إن تخرجت في الجامعة، وأديت خدمة العلم الإلزامية، حتى عينت في موقعي الوظيفي، رحلت أحفر لهذا وأنصب عداوات لذلك حتى صرت مديراً عاماً للشركة. هذا التاريخ لا يعنيني، فقد كنت فيه مسيراً ولم أكن مخيراً، لذلك لم أستخدم جملة من مثل « قيم نبيلة ».

سأطلع الآن من هذا التاريخ وسوف أبدأ حياة جديدة، سأبدأ عملي، ولكن ماذا سوف أعمل؟... أعمل « مديراً عاماً » لا توجد وظيفة بهذا المنصب، فالقطاع الخاص لا يلزمه مدراء عامين، ثم إنني بلغت من العمر ستين عاماً، أي شركة سيلزمها خاتمي وتوقيعي. عندما أجلس وراء الكرسي وأضع توقيعني للعشرات، وأجعلهم يدعون لي بالخير والبركة، انظر الآن، تراهم كلهم واقفين ينتظرون توقيع المدير الجديد، وهو جنابه لم يشرف إلى الآن، كنت قد ملأت الدنيا توقيعات منذ الصباح، أحضر أول الناس فأفتح الأبواب وأراقب نظافة المكان، أخي الآذنون يتمرغون على الفرو الناعم، يريدون عصا جميلة، وإن لم يكن عصا، اجعلها وردة، المهم أن تضربه بشيء، وإن لم ينظف المكان، خليها علينا، نتظف نحن، ماذا يجري إذا، الناس لبعضها، أصلاً أربعة مستخدمين لا يلبون الحاجة، نحن بحاجة إلى ستة، فدائرة بهذا الحجم لا يكفيها هذا العدد، لقد كان عددهم ستة، واحد أخذوه إلى الحزب والثاني خطة أمنية... أنا أعرف أين يأخذونهم؟ الباردة فقط جئت قبلهم جميعاً، بساعة تقريباً، نظفت الدائرة، جعلتها تقوِّح برائحة النظافة، لو لك أنف كنت تأتي وتشمها، هم يظنون أنني سأتأخر، إطلاقاً، فرغم أن ذلك هو اليوم الأخير لي باغتهم، وحضرت قبلهم جميعاً، حتى نائب المدير تفاجأ وهو يراني أحضر قبله. ففتح علي باب الغرفة، فصعق عندما رآني، سمى باسم الله، وكأنه يرى شيئاً من

تحت الأرض، قلت له: خير يا عبد الجبار الصطفوف، فقال... لا لا... لا شيء. وأغلق الباب.

الموظفون والموظفات جميعهم ارتبكوا، المدير الذي لا يجعل موظفيه يرتبكون ليس مديراً، الجملة جيدة، ولو كنت على رأس وظيفتي لخططتها وكبرتها ووضعيتها عند مدخل الموظفين، حتى يقرؤوها كل يوم عند الصباح وعند المساء، أو الأفضل أن أضعها عند الممر في الطريق المؤدية إلى غرفة «لينا» مسؤولة العلاقات العامة، تتوسع عيناها أكثر كلما قرأتها، تكحل عينيها بها كلما رفعت رأسها، حقيقي إنها بنت ولا كل البنات، هل كانت هذه المرمية إلى جانبي يوماً بمثل جمالها... أبداً، من يوم تزوجتها لم يتغير شكلها، أغلق فتحة هنا وفتحة هناك، بينما «لينا» هذه طيب الله ثرى البطن الذي حملك، أية نافورة عذبة سقتك، وأي غصن طري حملك، أنت ريحانة القلوب، ونبعها الفوار، أعتقد أنني صخرة لا أحس بك؟ كم كنت أتمنى لو تنزلين إلى مكتبي دون دعوة مني؟ لكنك أعطيت إجازة لكل الموظفين، كم كنت أتمنى أن أسمع الرنين العذب لابتسامتك، اضحكي، يا إلهي، حيث تمتلئ السحب بالغيوم الراقصة، وأرى الخرفان تتغو بالأمم، الريح تصبح عطرة كلما مرّت عليك، والصباح يبدأ جميلاً هذا اليوم، وضحة النهار كذلك وبعد الظهر أيضاً، إنها لا تشبه موظفة الديوان في شيء تلك القابعة بترهلها وراء مقعد الطاولة، لا شيء يجعلهما متساويتين غير أنهما لم تتزوجا... فموظفة الديوان لم تتزوج أيضاً، صحيح إن موظفة العلاقات العامة أكبر قليلاً، لكنها أجمل... ماذا سيحصل لو أنها تزوجت فعلاً، ستضج الدائرة وتحدث ثورة، ثورة في العلاقات العامة، هذا ليس عنوان فيلم أو مسلسل تلفزيوني، بل هو زواج على الطريقة الأمريكية، يعني ماذا يحصل لو أنها تزوجتني، أولاً أنا متقاعد، يعني متفرغ لها. ثانياً، عندي كل ما تحتاجه من مال وثياب وعبيد، أقصد مالا تشتري به ما تريد، ونمحو كلمتي ثياب وعبيد، أشتري لها بيتاً وأفرشه كما تريد، أضع لها الأحلام في ثنایا البيت، أوزعها، كل حائط عليه حلم كبير، وباقي حيطان البيت، أضع فيها الأحلام الوردية الصغيرة فوقها، عندئذ سيكون العالم جميلاً ووارفاً بالظلال، أخذها في رحلة شهر عسل إلى مصر، لا نزور أي مكان، أجلس معها في الفندق ونتغدى حبا ونفطر حبا ونتعشاها أيضاً، أمسك يدها بالطائرة وفي الفندق، وفي كل مكان تطؤه قدمي، وفي كافة الأوقات نجلس مع بعضنا، أحكي لها القصة وهي تضحك، أقص عليها أخبار الموظفين فتتساءل بدهشة، أحقاً يجري كل ذلك، فأخبرها

أن نعم، يجري ذلك وأكثر، أخرج لها الدفتر السري، وأقرؤه لها صفحة صفحة، سأجعلها تصاب بالذهول من الأخبار التي سأنقلها لها، ستشعر بالغثيان وهي تسمع عن علاقة الموظف س بالموظفة ج، سأفتح لها صورة التقارير المرسلة، ويخط أيديهم، سأريها وضع الموظفة ك مع الموظف ع، وحتى عندما ضبطهم، ماذا كتب لي؟ ستقول لي كل هذه التقارير، سأقول لك هذا عن عام واحد، هناك مئات منها، ما رأيك أن أقصّ عليك أخبار صعودي؟ كيف صرت مديراً عاماً؟ اسمعي يا حبيبتي، قبل كل شيء، لم لا نرقص قليلاً، أضع موسيقا راقصة وسوف تشاركوني هذه الرقصة، لا ليس هكذا، أنا أجلس على الأرض هكذا وأنت ترقصين لي وأنا أغني معك، تهزين خصرك هكذا وأنا أغني لك ب « يا ليل... يا ليل... » ...

* * *

حينذاك كبسه صوت المرأة التي بجانبه.
- ما بك؟ هل جننت؟ ألا تتركنا ننام؟
نهض يرتدي ثيابه وينسل إلى الحديقة العامة، حيث يجلس المتقاعدون.

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وي شينج حسن النية (1)

ترجمة: حسين عيد *

تباطأ «وي شينج» تحت الجسر. كان ينتظر منذ فترة قصيرة أن تأتي المرأة.

رأى وهو يتطلع إلى أعلى أن الكرمات زحفت تقريبا على امتداد جسر الحجارة العالي. قد تومض الأحجار الكريمة الخاصة بالزى الأبيض لعابري السبيل العرضيين بشكل زاه من خلال المشهد عبر السور وهي تخفق بلطف وسط النسيم. لكن المرأة لم تأت بعد.

نظر «وي شينج» جذلا، مصفرا بهدوء، عبر المرتفع الرملي تحت الجسر. امتد طين المرتفع الرملي الأصفر حوالي أربع ياردات فقط، وبدا الماء فيما وراء ذلك. كان هناك عدد من فتحات مستديرة بين قصبات الغاب على حافة الماء، لا بد أنها كانت مأوى لسرطانات البحر. يمكن أن يسمع صوت قرقرة خافت كلما دهمتها موجة. لكن المرأة لم تأت بعد.

انتقل «وي شينج» إلى حافة الماء، كما لو كان يبدأ بمراقبة مرور الوقت محدقا إلى مجرى النهر الهادئ الذي لم تكن تعبده أي مراكب.

كان مجرى النهر مكسوا بكثافة بقصبات الغاب الخضراء. نمت بوفرة هنا وهناك أشجار صفصاف دائرية، بالإضافة إلى تلك القصبات، لذلك السبب، لم يكن ممكنا رؤية سطح الماء وهو يتلوّى عريضا ممتدا بقدر ما كان فعلا. وعلى أية حال، فإن اندفاع الماء الواضح قد تعرّج بصمت خلال قصبات الغاب، ممّوها بانعكاسات سحب تشبه الزجاج. لكن المرأة لم تأت بعد.

تجوّل «وي شينج» حول حافة الماء، ذاهبا هنا وهناك على المرتفع الرملي، الذي لم يعد له نفس العرض. تقدّم الغسق ببطء، بينما كان ينصت إلى السكون من حوله.

لم تكن هناك أية إشارة إلى مسافرين فوق الجسر لفترة قصيرة. لم يسمع صوت وطأ أية أحذية، من هناك بأعلى، أو أصوات حوافر، أو أصوات أية عجالات. لكنه سمع فعلا صوت النسيم، صوت قصبات الغاب، صوت الماء، وجاء من مكان ما بكاء ثاقب لمالك الحزين. توقف، مفكرا بعمق، حيث كان

* كاتب ومترجم من مصر.

متيقنا بأنَّ المدَّ يجيء الآن. تألق الماء، الذي غسل الطين الأصفر أكثر قرباً
عما كان عليه من قبل. لكن المرأة لم تأت بعد.

قوَّس «وي شينج» حاجبيه بحدة، بادئاً السير بعجلة على المرتفع الرملي
المضاء بشكل خافت تحت الجسر. ارتفع ماء النهر على المرتفع الرملي،
بوصة بعد بوصة، ثم قدما قدما. زادت، في نفس الوقت، روائح الطحالب
والماء من النهر، مولدة برودة عبر جلده. عندما نظر لأعلى، كانت الأشعة
المبهرجة للشمس المشرقة قد اختفت من الجسر. ظهر سور الجسر
الحجري مظلماً أمام سماء المياه الزرقاء العارية. لكن المرأة لم تأت بعد.
وقف «وي شينج» أخيراً، ثابتاً في مكانه.

ناقعا حذاءه ذا الرقبة في ماء النهر الذي انتشر أسفل الجسر، مبرزاً
برودة أقوى من الصلب. حالاً سيخفي المدُّ الوحشي ركبتيه، بطنه، صدره
بالتأكيد. استمرَّ الماء في الحقيقة بالارتفاع حتى غمر ساقيه فعلاً. لكن
المرأة مازالت لم تأت.

أدار «وي شينج» عينيه مراراً وتكراراً إلي السماء كأمل وحيد باق، بينما
هو واقف في الماء، عبر الجسر.

ارتفعت ظلال مظلمة من الماء وغمرت ركبتيه وأحاطته بغشاوة ضبابية،
سمع خفيفاً وحيداً لقصبات الغاب وأشجار الصفصاف خلال الغشاوة.
مست سمكة أنف «وي شينج»، وهي تسبح، ربما كانت سمكة شبح، ومض
بطنها الأبيض أمامه. يمكن أن ترى نجوم، ولو قليل منها، في الجو الذي
قفزت السمكة خلاله، وامتزج شكل سور الجسر وكرماته مع ظلام الليل.
لكن المرأة لم تأت بعد.

متأخراً في الليل، عندما غسل ضوء القمر قصبات الغاب والصفصاف،
وتبادل ماء النهر غمغمات هادئة مع نسيم عليل، انتقلت جثة «وي شينج»
بهدوء من تحت الجسر إلى البحر. ربما كانت روح «وي شينج» تتوق إلى
ضوء القمر العالي المتوحد في السماء، منزلقة خارج بدنه، صاعدة بهدوء
نحو السماء المتوهجة قليلاً، بينما رائحة الماء والطحالب ترتفع خامدة من
النهر.

بمرور عدة آلاف من السنين، منذ ذلك الوقت، واجهت هذه الروح تقمصات
غير معدودة، وكان لا بد أن تمنح الحياة في شكل إنساني مرة أخرى. هذه
هي الروح، التي تسكن في. لذلك، وبالرغم من أنني ولدت في الزمن
الحاضر، فإنني غير قادر على أن أقوم بأي عمل ذي مغزى. أقضي حياتي
في حلم مطرد. منتظراً نهارة وليلاً شيئاً يتعذر وصفه، لكنه سيجيء حتماً.
تماماً مثلما وقف «وي شينج» تحت الجسر في نهاية يوم منتظراً إلى الأبد
محبوبته التي لن تجيء أبداً.

هامش:

(١) من تقديم المترجم الياباني للقصة: «يشير عنوان هذه القصة إلى مرجع من أمثال، معبرة عن شخص مخلص حتى الموت، يستخدم بإعجاب أو بشكل ساخر أحياناً، اعتماداً على موقف الفرد الخاص تجاه الموازنة بين المبدأ والذريعة. إنها قصة «سوكين» الواردة ضمن التاريخ الكلاسيكي، مثلما تكررت في الكلاسيكيات الصينية أيضاً. يمتلك النص الأصلي كل الإيجاز المرافق للكلاسيكيات الصينية: حين كتب في ٢١ كلمة، هي «انه إخلاص مثل ذلك الذي امتلكه وي شينج، الذي انتظر امرأة تحت جسر. لم تأت المرأة. ارتفع الماء، ولم يهبط، فتعلق بعمود، ومات» نصّ أكو تاجاوا مماثل في معالجته للنصوص الصينية واليابانية المعروفة. انه يدخل ١٥٠٠ كلمة معادلة للتفاصيل الخارجية، التي تعرض صبر البطل، وتولد نفاذ صبر القارئ، ثم تثبت ملاحظة تربط القصة القديمة مع العالم الحديث».



شعر أغرودة البجع

د. حسن فتح الباب *

أحبّتي هل تسمعون؟
أنصتوا لطائر البجع
يطلق أعذب النغم
احرّما سجع
في النفس الأخير
فهل تروني مثله
قرينه وتوأمة؟
أم أنتي
أصرخ في العراء مثلكم
ولا مجيب لا صديق لا مجير
أنا قرين (المعمدان) (١)
* * *
أفلس يا صاحبتني لا تحزنوا
ويا رفاقي لا تراعوا
صبرا جميلا
لا لا تقولوا إننا
أبناء آخر الزمان
خاتمة الأوطان
فاليوم نكسب الرهان
تمرد النهر القديم
وانتفض البركان
فاعتدل الميزان
مغنّيا فاتحة الألحان في
جنازة الطغيان

* شاعر من مصر.

((المعمدان: لقلب يطلق على نبي الله يحيى بن زكريا.

شعر

تساؤلات بوجه النحيب

(أسيرة فلسطينية)

محمود عثمان *

أُخْتِي تَنْنُ وَمَا أَنَا بِمُجِيبٍ
وَالدَّمْعُ يَهْرَأُ بِالْخُدُودِ مُعَاتِبًا:
أَنَا حُرَّةٌ، أَنَا لَطْفُ هَذَا الْكَوْنِ، كَيْ
أَنَا آيَةٌ لِلنَّاسِ تَحْتَ جَوَانِحِي
كَمْ مِنْ لَيَالٍ قَدْ سَرَى طَيْبُ الْمَسَا
أَنَا فِي صُحُونِ الْهَمِّ مُلَقَقَةٌ يَدُو
بَصْمَاتُ قَيْدٍ فَوْقَ مَعْصَمِي تُذِي
لَعَقَ الْحَدِيدُ مَعَاصِمِي، وَالْقِرْطُ فِي
فَأَسَاوِرِي بِسَوَاعِدِي مَكْبُوتَةٌ
سَأَلْتُ عَلَى جَسَدِ الْهَزَالِ كَيْبَةً
شَفَةِ الْيَلَالِي الْحَامِلَاتِ نَبَسَتْ
عَيْنَايَ تَغْفُو فَوْقَ كَتَفِ بَرَاءَتِي
شَابَتْ عَصَافِيرُ الْأَمَانِي فِي وَشَا
ظُلُمَاتُ قَلْبِي قَعْرُ مَكْحَلَةٍ وَمَرَّ
لَمَّا اسْتَوَى هَمِّي بِعَرْشِ تَفَاوُلِي
فَجَارَتْ فِي صَعْدَاتِ رُوحِي تَحْتَ غَمٍّ
لِلنَّازِفِينَ الدَّمْعَ فَوْقَ نُحُورِهِمْ
وَالْمَلْتَقِينَ مَحَافِلًا دُونَ التَّقَا
الصَّمْتُ أَلْيَقُ مَشْهَدًا وَمُمَثِّلًا

ثَوْبُ الشَّهَامَةِ قَدْ فَنَى بِنَحِيْبِي
أَوْ مَا سَنَمَتَ أَيَا خُدُودٍ لَهْيِي
فَ تَغِيبُ شَمْسِي فِي ظِلَامِ غُرُوبِي
شَهِدَ الْجَمَالَ يَسِيلُ بَيْنَ رَضِيْبِي
لِتَبَادُلِ الْأَطْيَابِ مِنْهُ طُيُوبِي
رَ الْبُؤْسُ فِيْهَا بِالْهَوَى الْمَغْلُوبِ
بِ أَنْوْثَةِ الْأَحْلَامِ فِي تَغْرِيبِي
أَذْنِي دَلَسَى حُزْنُهُ بِوَجِيْبِي
فَوْقَ الْأَصَابِعِ كَالْمِيَاهِ بِكُوبِ
جَانِبِ الْبُكَاءِ بِدَرِبِهَا الْمُنْكَوبِ
وَنُورِ عُمَرِي ذَابِلٌ بِخَطُوبِي
تَرْنُو لَعَيْنُ الظُّلَمِ فِي تَأْنِيْبِ
خَتَ بِهَجَةٍ رَبَّيْتُهَا لِحَبِيْبِي
وَدَهَا يَقْدُ الْجَسْمَ بِالْتَرْتِيْبِ
قَلْتُ الْإِلَهَ مُخْلِصِي وَحَسِيْبِي
مَ لَمْ أَسْقَ رِيحَ الشَّقَا لِنَصِيْبِي
وَالنَّاثِرِينَ الشَّعْرَ دُونَ مُجِيبِ
لِلْمَشَاعِرِ أَوْ وَدَادِ قُلُوبِ
خَالَ مِنْ التَّزْيِيفِ وَالتَّكْذِيبِ

* شاعر من مصر مقيم في الكويت

أُخْتِي تَنْنُ وَمَا تَرَانِي مُنْجَدًا؛
أَنَا أَوَّلُ الشَّعْرَاءِ يَا أَخْتَاهُ غَضَّ
أَنَا لَوْ رَيْسُ يَا أَخِيَّةَ مَا هَنَا
إِلَّا وَأَنْتِ عَلَى غَضَارَةٍ وَدَنَا
بِدِمَاءِ رَحِمٍ لَا تَمَلْ جُدُورَهَا
وَوَهَبْتَ كُلَّ كِتَابِي مُتَقَدِّمًا
نَحْوَ الْإِسَارِ فَتَقَّتْ زَيْفَ مَوَانِعِي
وَتَرَكْتَ بَرْدَ ثُغُورِهَا لِثُغُورِ مَنْ
بَعْدَتْ مُلُوكُ فِي ظِلَالِ عُرُوشِهَا
لَمْ يَنْتَصِبْ مَلِكٌ لَغَيْرِ خَرِيدَةٍ
عَهْرُ الْعُرُوشِ تَسَاقَطَتْ أَثْوَابُهُ
فَوْقَ الشَّجَاعَةِ وَالْحَيَا الْمَسْلُوبِ
هُوَ مَنْ حُطَامَ طِفْوَلَةٍ لَمْ يَمْتَلِ
ذَنْبِي أَحْبَبَكَ أَنْتِ مَنْ أَسْقَيْتَنِي

أَوْ أَنْتِ مُرْتَاحٌ عَلَى تَعْدِيي؟
بَانَ عَلَى الشَّعْرَاءِ فِي الْمَطْلُوبِ
بَالِي بِيَوْمٍ قَبْلَ غَيْبِ مَغِيبِ
تَتَبَخَّرِينَ بِمَلَكْنَا الْمَخْضُوبِ
مَنْ نَهَلَ حُبَّ صَادِقٍ وَقَرِيبِ
وَكَسَرَتْ قَيْدَ الْمُعْتَدِي بِحُرُوبِي
وَطَوَيْتُ فَأَسَ الْخَائِفِينَ جِيُوبِي
حَمَيْتُ وَمَا وَجَدْتُ غِيَاثَ طَبِيبِ
ظَلَّ تَرَهَّلَ فِي غَيُومِ شُحُوبِ
شَمَرْتُ لَضِيقِ دُونَ وَسْعِ مُجِيبِ
ذَنْبِي أَحْبَبَكَ يَا بِلَادِي لَسْتُ مَنْ
بَاعَ الْبِلَادَ بِدَفْترِ مَنْهُوبِ
إِلَّا بِدَمْعٍ مُحْدَقٍ وَكَثِيبِ
هَذَا الْوُدَادَ بِلَفْحِهِ الْمَشُوبِ

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شعر

موال..

(مهداة لأرواح ٣٤٣ شهيداً قضوا في ٢٦/٦/٢٠١٢)

زكاء مردغاني *

ألقِ القميصَ على المكان..
فقد ابيضَّت عيناه من الغياب
هذا القميص غمامة الألوان..
تنثال من عطر السحاب
رُدَّ البصيرة للبصير..
ثمَّ انجلي بمطالع الألحان..
رُدَّ العيون لأدمع ثكلى...
على شفة السراب

يا أبيض الثوب المحنى بالدم
ألقِ القميص على البلد
هذا القميص طفولة الأحلام
في حضن التراب
ألقِ القميص على الزمان..
فحكاية الأوطان موال الأبد!!

هذه الأوطان عذراء الأبد..
رفَّت كهمس الطفولة في نفح الحنين...
فانسَلْ طفل الحوارى من غيابات الوجد..
وأبصر ضوء القصيدة على شرفات المكدا

* شاعرة من سوريا .

هي عذراء الأبد ..
يا فارس الألوان من غيمات أمس ..
لا من يدثر حستها ..
فالحسن للأوطان مس ..
يا فارساً يطوي صحائف عشقه طياً
كأحلام الولد ..
مهلاً فما للعشق حد ..
رفقاً فما للعشق بد ..

يا فارس الألوان من عمق السحاب ..
طال انتظاري للمطر ..
والروح ظمأى في ارتقاب ..
علّ انهمار اللون في أفق الغياب ..
يجلو الظلما ..

فيعود للأرض الخلود ..
علّ انهمار اللون في شفة التراب ..
يمحو الدما ..
<http://Archi-khrit.com>

ويرد أفراس الوجود ..
فالصفحة البيضاء من غيم ارتياب ..
والفتنة الشهباء دثرها الردى ..
أزف انهمار اللون في كف الوتر ..
ها ... وانهمر !!

شعر

صباح الشعر

ماجد بجاد المطيري *

صباح الشعر والأشعار صباح السحر والأسحار
صباح كله أمل وحب مورك الأزهار
وشوق دافئ ينبع ينام على شفا الأعذار
يداعب وجه أيام يكاد من الحياة ينار
صباح وامق وله يتوق لغيمة مدرار
صباح الأرض تستبِق الربيع بأنهر ونهار
صباح فوقه نور على نور على أنوار
صباح ملؤه شغف يزيد على مدى الأسفار
صباح رباب أنواء يزف الخبر والأمطار
صباح البحر يستلم السماء فتسبح الأطيّار
بزرقة مائه وسمائه يتوضأ الإسفار
صباح الموج حين يجمش الشيطان والأحجار
صباح الفجر حين يجس نبض الليل كالبيطار
فتحرق بعض أنفاس الشروق غشاوة الأستار
فترتسم ابتسامات الأمانى فوق كل جدار
ويمضي العمر كالإكليل زين وجهه بالغار
فيهدي للهوى عطراً يتوج شذوه الأعمار
وينشر أمسه مسكاً وعرفاً من شذا آذار

* شاعر من الكويت.

صباح الليل حين ينام مفترشاً يد الأقدار
ويغضي عينه ترعاه عين تمائم الأذكار
تبث إليه ما نشكو ويكشف ليده الأسرار
ليغرس من نسيم غد بذورا تنبت الأشجار
صباح الخير والأحلام والآمال والنوار
صباح كله أمل صباح يشعل الأشعار



محطات ثقافية

طلال الرميضي: جناح متميز للرابطة في معرض الكتاب

وحفلات يومية لتوقيع الإصدارات

صرح عضو مجلس الإدارة برابطة الأدباء الكويتيين ورئيس لجنة التأليف والنشر الأستاذ/ طلال سعد الرميضي أن الرابطة شاركت في «معرض الكتاب السابع والثلاثون» الذي عقد في الفترة بين ٢١/١١-١٢/١٢/٢٠١٢ بأرض المعارض بمشرف من خلال جناح خاص ضم مجموعة كبيرة من إصدارات الرابطة بالإضافة إلى الإصدارات الإبداعية لأعضاء الرابطة من أدباء وأديبات الكويت مشيراً إلى أن تميز الجناح سيكون من خلال تخصصه الأدبي، وانفراده بالكثير من الإصدارات المختصة بالأدب الكويتي، والتي لا تتواجد في أجنحة المعرض الأخرى.

وأضاف الرميضي أن جناح الرابطة شهد يومياً توقيعاً أو أكثر لإصدار أدبي حديث لأعضاء وعضوات الرابطة من خلال جدول يومي، وقد علقت الرابطة نشاطها الثقافي الذي يقام عادة مساء كل أربعاء خلال فترة المعرض احتفاء بالمناسبة، ورغبة في تركيز حضور المهتمين بالثقافة والأدب في معرض الكتاب.

وبين الرميضي أن الرابطة قد أصدرت أربعة كتب جديدة ضمن سلسلة (تراثنا) بالتعاون مع مركز الأستاذ فهد بن محمد بن نايف الديوس للتراث الأدبي وهي كالتالي:

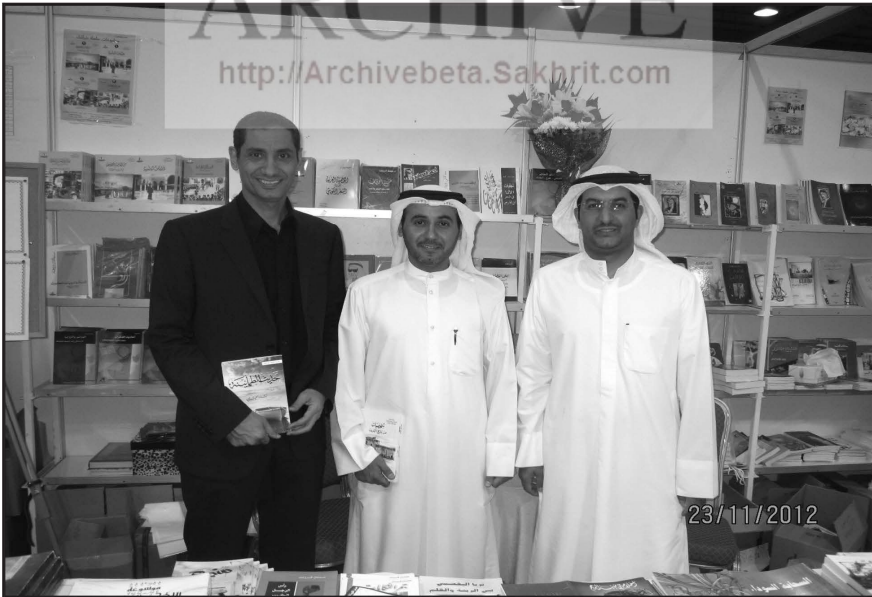
- ١- دراسات أندلسية للأستاذ فاضل خلف.
 - ٢- من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية لخالد سالم محمد
 - ٣- محمد روعي الخالدي والإصلاحات العثمانية لطلال الجويد
 - ٤- رحلة أبي الحسن الهروي للدكتور نواف الجحمة.
- وفيما يأتي جدول حفلات التوقيع التي شهدتها جناح الرابطة خلال فترة المعرض في الفترة المسائية:

اليوم	التاريخ	
الأربعاء	١١/٢١	• توقيع رواية أ. منى الشافعي «يطالبني بالراقصة كاملة» • توقيع كتاب أ. خالد الرشيد «موسوعة اللهجة الكويتية».
الخميس	١١/٢٢	• توقيع كتاب أ. لجين النشوان «٣٠ نبضة من فضة ج٢» • توقيع رواية أ. فيصل وليد الجاسم «رتيل ج٢».
الجمعة	١١/٢٣	• توقيع رواية د. بدر المحيلبي «العاتكة والغريب» • توقيع كتاب أ. طلال الرميضي «شخصيات من تاريخ الكويت».
السبت	١١/٢٤	• توقيع كتاب د. أميرة علي عامر «هناك رجل» • توقيع ديوان أ. وليد القلاف «كل الأيدي يدا» • ثريا البقصي «رواية زمن المزمار الأحمر»
الأحد	١١/٢٥	• توقيع كتاب أ. عائشة الفجري «صنعتك أسطورة خيالية» • توقيع ديوان أ. إبراهيم الخالدي «ربما كان يشبهني»
الاثنين	١١/٢٦	• توقيع كتاب أ. خلف الخطيمي «نقد مسرحي.. ومضات نقدية في الصحافة الكويتية» • توقيع كتاب أ. فهد الدبوس «سياحة في الروسيا»
الثلاثاء	١١/٢٧	• توقيع الكتاب أ. أحمد البريكي «فضاءات لا ضفاف لها» • توقيع كتاب أ. خالد الحربي «رذاذ من عطر أفكار». • أ. أ. ماجد القطامي كتابه «للحقيقة وجه آخر»
الأربعاء	١١/٢٨	• توقيع كتاب د. نواف الجحمة «رحلة أبي الحسن الهروي» • توقيع كتاب أ. طلال الجويعد «محمد رحي الخالدي والإصلاحات العثمانية»
الخميس	١١/٢٩	• توقيع رواية أ. محمد حمود البغلي «رؤيا لميس» • توقيع رواية أ. علياء الكاظمي «أنسات إلى الأبد»
الجمعة	١١/٣٠	• توقيع رواية د. عادل العبد المغني «الكويت وطن آخر» • توقيع كتاب أ. أنور التيب «ولدت من جديد»

لقطات من معرض التاب في جناح رابطة الأدباء



الدكتور خليفة الوقيان يتوسط صالح المسباح وطلال الرميضي



من اليمين: صالح أبو لبقة وطلال الرميضي ود. بدر المحيلبي



الدكتورة أميرة علي العامر



حضور متميز في جناح رابطة الأدباء



جانب من الحضور



حفل توقيع رواية محمد حمود البغيلي



في جناح الرابطة



ثرىا البقصمي



حفل توقيع عائشة الفجري بحضور خالد سالم محمد



حفل توقيع خلف الخطيمي بحضور طلال الرميضي وضاري المير وعيد الدويخ



أحمد مرزوق البريكي



طلال الجويعد



محمد حمود البغيلي ودبي الحربي وطلال الرميضي



كتب علياء الكاظمي في حفل توقيعها



أنوار التنيب في حفل توقيعها مع أمين عام رابطة الأدباء صالح المسباح



الدكتور داود مساعد لصالح وصالح المسباح



من اليمين: أحمد متولي وعدنان فرزات وطلال الرميضي وماجد القطامي



منى الشافعي و خالد الرشيد



وليد الجاسم ولوجين النشوان



ريس لجنة التأليف والنشر طلال الرميضي مع محمد البغيلي



حفل توقيع إبراهيم الخالدي



من أعضاء منتدى المبدعين: سالم الرميضي وطلال الخضر وعبدالله الفيلكاوي وطلال الرميضي وخالد الرشيد في حفل توقيع وليد القلاف



حفل توقيع فهد محمد الدبوس



خالد الحربي وماجد القطامي وأحمد البريكي

المجلس الوطني يعلن عن الفائزين بجوائز الدولة التقديرية والتشجيعية للعام 2013

أقرت اللجنة العليا لجائزتي الدولة التقديرية والتشجيعية أسماء الحاصلين على جوائز الدولة التقديرية ونتائج لجان التحكيم في جائزة الدولة التشجيعية، عقب اجتماع اللجنة العليا، وقالت الأمانة العامة للمجلس في بيان صحفي إن دولة الكويت حريصة على تكريم أبنائها من الرواد الذين كان لهم حضور ثقافي وفني ملموس في مسيرة الكويت الثقافية، وساهموا بجهودهم الكبيرة في التنوير والتنمية، وبرزت عطاءاتهم كعلامات فارقة في هذه المسيرة.

وأشار البيان إلى أن الكويت من خلال المؤسسة الثقافية الرسمية (وهي المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب) حريصة على تكريم المبدعين من أبنائها في مجالات الثقافة والفنون والعلوم الاجتماعية والإنسانية، حتى تعطي المثل والقُدوة للأجيال الشابة أن الدولة حريصة على دعم أبنائها في جميع المجالات.

أولاً: جوائز الدولة التقديرية تُمنح «جائزة الدولة التقديرية» لأبناء الكويت ممن لهم فضل الريادة والتأسيس الثقافي، وتأسيس جذور الثقافة بين أبناء الوطن، وعرفانا من الدولة بعطاءاتهم وإنجازاتهم الإبداعية في المجالات الثقافية والأدبية والفنية، وتقديراً لهذه الكفاءات الكويتية التي عملت بإخلاص وتفان في سبيل رفعة هذا الوطن، فقدمت إبداعات وإسهامات ثقافية وأدبية وفكرية وفنية، أثرت حياتنا الثقافية والفنية، وأصبح هؤلاء بموجبه نماذج تحتذى وهدى للأجيال القادمة، وقد تأسست في العام ٢٠٠٠.

ويمنح كل فائز بالجائزة التقديرية:

● درعا وميدالية خاصة بجائزة الدولة التقديرية.

● مبلغ عشرة آلاف دينار.

الفائزون بـ «التقديرية» في العام ٢٠١٢

(١) الأدبية ليلي العثمان وهي من أشهر أدبيات الكويت وأنشطهم إنتاجا ولها مجموعة من القصص القصيرة منها الحواجز السوداء وليلة القهر وامرأة في إناء ولها عدة روايات منها وسمية تخرج من البحر وصمت الفراشات وكتب في السيرة وأدب الرحلات وحصلت على العديد من الجوائز وشهادات التقدير من الهيئات والمؤسسات المحلية والعربية .

(٢) الأديب عبد العزيز السريع مؤلف من جيل الرواد في الحركة المسرحية الكويتية، له مجموعة من المؤلفات المسرحية منها: لمن القرار الأخير وضاع الديك وفلوس ونفوس وشارك مع الفنان المبدع صقر الرشود في كتابة أعمال مشتركة منها بحمدون المحطة وشياطين ليلة الجمعة، حصل على أوسمة وشهادات تقدير من هيئات عربية وخليجية ومحلية ، قام بدور متميز في إعادة بناء المؤسسات الثقافية عقب تحرير الكويت .

(٣) الفنان المنيع فنان مسرحي مرموق من جيل الرواد من مؤسسي المسرح الكويتي، وشارك في أعمال مسرحية كثيرة منها العودة وشياطين المدرسة كما شارك في الكثير من الأعمال التلفزيونية منذ بداية الستينيات ولايزال، شارك في فيلم بس يا بحر وحصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير من الكويت والخارج كما حصل على جائزة الدولة التشجيعية .

(٤) الفنان غنام الديكان ملحن متميز قدم ألحانا متفردة لمعظم مطربي الكويت المشهورين من مختلف الأجيال ومنهم شادي الخليج وعائشه المرطه وعبدالله رويشد، وهو من مؤسسي فرقة التلفزيون ولايزال يقوم بالتدريب والتلحين لها، لحن العديد من الأعمال الوطنية والاوريتات التي قدمت في الأعياد الوطنية .

ثانيا: جوائز الدولة التشجيعية

بدأت دورتها الأولى في العام ١٩٨٨، وتقدم هذه الجائزة تقديرا من الدولة للموهوبين من أبنائها على إنجازاتهم المتميزة في مجال الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، وتشجيعا لهم على مواصلة العطاء، ويتم من خلالها منح الفائزين بها مجسما تذكاريًا للجائزة وشهادة تقديرية ومبلغا ماليا قدره خمسة آلاف دينار كويتي.

الفائزون بـ «التشجيعية» في العام ٢٠١٢

أولا: مجال الفنون

(١) جائزة الفنون التشكيلية والتطبيقية: وفاز بها الفنان عبدالله الجيران عن عمله (الخريف العربي).

(٢) جائزة التمثيل: وفازت بها الفنانة أحلام حسن عن دورها بمسرحية (البوشية).

(٣) جائزة التمثيل: وفاز بها الفنان فيصل العميري عن دوره بمسرحية (طقوس وحشية).

(٤) جائزة الإخراج المسرحي: وفاز بها المخرج علي الحسيني عن مسرحية (طقوس وحشية).

ثانيا: مجال الآداب

(١) جائزة الشعر: فاز بها ابراهيم الخالدي عن ديوان (ربما.. كان يشبهني).

(٢) جائزة الرواية: فاز بها سعود السنوسي عن رواية ساق البامبو.

(٣) جائزة الدراسات اللغوية والأدبية والنقدية: فاز بها د. مرسل العجمي عن عمله (السرديات: مقدمة نظرية ومقترحات تطبيقية).

(٤) جائزة تحقيق التراث العربي: فاز بها د. حسين بوعباس عن عمله (مختار تذكرة أبي علي الفارسي وتهذيبها لأبي الفتح عثمان بن جني)

ثالثاً: مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية

(١) جائزة الدراسات التاريخية والآثرية لدولة الكويت فاز بها: باسم الإبراهيم عن كتابه (تاريخ العملات المعدنية في الكويت).

(٢) جائزة التربية: فازت بها د. زينب الجبر عن كتاب (القيادة التحويلية والتطوير المهني المستمر للمعلمين)

(٤) جائزة التاريخ والآثار فاز بها د. عبد الهادي العجمي عن عمله (موقف بعض العلماء المسلمين حول مشروع إجلاء أهل قبس ومحاربتهم في عهد هارون الرشيد .

(٥) جائزة الجغرافيا فاز بها: د. عبد الله الكندري عن كتاب (جغرافية الكويت التفسير الطبيعي والاقتصادي والبيئي).

هذا، ويقام حفل تكريم الحاصلين على الجائزة التقديرية والتشجيعية في افتتاح مهرجان القرين الثقافي التاسع عشر في ٧ يناير ٢٠١٣.



ذكريات الأديب سليمان الحزامي

كتبت نورا محمد بوغيث
رئيسة اللجنة الثقافية

أقيمت أمسية ذكريات أديب في رابطة الأدباء يوم الأربعاء الموافق ٥ ديسمبر مع الضيف الكاتب سليمان الحزامي وبتقديم من الكاتب طلال الريمضي ، بدأ الندوة الريمضي مرحباً بالحضور مستعرضاً دور الحزامي الأدبي باختصار ليتترك للأخير الميكروفون حتى يستعرض ذكرياته الأدبية .

استهل الحزامي ذكرياته بحلم الطفولة أن يكون خريجاً من كلية الحقوق ولكنه على غرار ذلك التحق بمعهد المعلمين قسم الموسيقى وذلك لتعلقه الشديد بألة العود ، وبعد أن سمع الحزامي عن حاجة الدولة لمدرسين في مادة اللغة الإنجليزية التحق بالبعثات المقدمة من الدولة وأكمل دراسته كمعلم للغة الإنجليزية ليتخرج عام ١٩٧٥ م من المملكة المتحدة ، يرجح الحزامي تعلقه بتلك اللغة هو مروراً مع صديقه طالب البغلي على الشركات الأجنبية واستمتاعهم بالحوار مع موظفين إنجليز ، فرنسيين ، هنود ... وغيرهم من الجنسيات المختلفة ، فأحبها اللغات الأجنبية وتوجأها بتعلمها لها .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شغف القراءة تبلور مع والديه ، فوالده داوود الحزامي كان قارئ جيد والكتاب متواجد دائماً في المنزل ، بينما والدته شيوخه الحزامي لم تكن تتوانى عن شراء أي كتاب لولدها سليمان إن طلبه .

« ولدت في منطقة شرق ، درست في المرقاب ومرتع الصبا حتى التخرج من معهد المعلمين كان في حولي » هذا ما قاله الحزامي عن المناطق التي سكنها في الكويت أو ربما تكون سكنته بذكرياتها وأهلها ، شارك في مسرحية (عمر بن الخطاب) كأول مشاركاته المسرحية ، استطرد مكماً « كان مجتمعنا في الكويت آنذاك منفتحاً » ، تتلمذ على أساتذة مثل علي جمعة ، محمد توفيق ، زكي طليمات ، ورافق زملاء منهم فؤاد الشطي ، محمد مطلق ، محمد مبارك بلال ، خليفه خليفوه ... وغيرهم .

في بداية السبعينات كتب ٣ إلى ٤ نصوص منها (القادم) ، (امرأة لا تريد أن تموت) وكان الحزامي يتلقى هو مع ومجموعة من الكتاب في بيت الكاتب (إسماعيل فهد إسماعيل) في منطقة شرق آنذاك ، وعندما قرأ على مسامعهم نص عنوانه (مدينة بلا عقول) نال إعجاب الحضور

فتكفل الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل بمصاريف طباعة النص وإرسال عدد ٢ نسخة للحزامي في لندن أثناء دراسته هناك ،لم يكتفي الحزامي بذلك القدر من النصوص فبعد أن عاد من لندن شرع في الكتابات فكتب عن المعتمد بن عباد وكيف ظلمه التاريخ وجعل له زاوية درامية بشكل مغاير للحقائق التاريخية ،كما كتب نصا عن أبي الطيب المتنبي وبمنظرة مختلفة للمتنبى كأنه يريد السلطان لهدف سامي وهو توحيد الأمة العربية ،تقدم الحزامي لجائزة الدولة التشجيعية وقدم للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سنة ١٩٩٢ نصه المسرحي (عودة الجبارتي) لكن تم رفضها ، في سنة ٢٠٠١ تقدم بالنص نفسه تحت عنوان مختلف وهو (بداية النهاية) وتم تقدير ذلك النص من قبل لجنة التحكيم وإقرار جائزة الدولة التشجيعية للحزامي .

قصته مع مجلة البيان الذي يترأس الحزامي تحريرها حاليا ، بدأت بنشر أول قصة له فيها سنة ١٩٧٢ عنوانها (إدقائق) بعدها نشر أكثر من قصة وانضم كعضو في رابطة الأدباء منذ أكثر من ٢٠ سنة وقال الحزامي « كما كان لي شرف المساهمة في أكثر من مجلس إدارة » أنهى الحزامي قوله « شكرا لشخصيات عديدة مرت في حياتي ، كل الشكر والتقدير لما أعطوه من توجيه ورعاية وأسماءهم محفورة في القلب » ، وبعدها تم فتح باب المداخلات من الجمهور .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الأدب والسينما في رابطة الأدباء

كتبت مريم فضل:

مجموعة من الأدباء و الإعلاميين حضروا ندوة "الأدب في السينما" في رابطة الأدباء الكويتيين، التي حضر بها الاستاذ عماد النويري مستضيف كل من د. خالد الشايجي و الفنان جاسم النبهان والقاص بسام المسلم والمخرج اسعد بوناشي.

بدأت الندوة بعرض لقطات من فلم (الفخ) من تأليف الدكتور الشايجي و ثم شاهد الحضور فيلما بعنوان (سدره الحنش) تأليف بسام المسلم اخراج اسعد بوناشي.

استهل الاستاذ النويري بذكر تاريخ الكويت مع السينما و عن تحول رواية (عرس الزين) إلى فلم من إخراج خالد الصديق. و بدأ بتقديم كل من المستضيفين لصعودهم منصة رابطة الأدباء.

بدأ د. خالد الشايجي بالتعليق على فلم (الفخ) أنه لم يعرض بشكل كاف عن ما يدور في نفس البطل كما عرضت القصة ذلك. و أن الانتاج كان دون المستوى و أنه لديه الكثير من القصص التي تصلح أن تكون أفلاما و لكن لم يجد التشجيع من المنتجين.

و بعد كلمة الشايجي استلم الفنان جاسم النبهان المايك معقبا على فلم (الفخ)، إذ قال أنه كان متحمسا أن يكون هذا الفلم جماهيريا و معروضا على شاشات السينما. فلقد عمل هو و زملاؤه في هذا الفلم دون أجراً، حيث كان الحماس هو القائد لهم.

و كما تعجب من عدم تخصيص شركة السينما الكويتية مالا للانتاج السينمائي.

تحدث القاص بسام المسلم عن مجموعته القصصية (برج الحمام) و التي احتوت قصة (ليلي و الثعبان) التي تم عرضها فلما بإسم (سدره الحنش)، بعد ما درات عدة اجتماعات مع المخرج أسعد ابو ناشي و التي

أوصلت الفلم بمشاركة في مهرجان دبي السينمائي عام ٢٠١١
كما عقب المخرج ابو ناشي ان الفلم يعرض مقولة مهمة ألا وهي (من
خاف سلم) و هي خاطئة لأنه الخوف يؤدي إلى المذلة و الاستسلام و
الفيلم يحاول أن يوضح هذه النقطة.
و عقب انتهاء الندوة عقب بعض الحضور و أشادوا بالموضوع و الحوار مع
تعليقات أفادت المتواجدين.



من تاريخ البيان شعر

الحق للذئب

عبد المحسن محمد الرشيد *

في مجلس الأمن أو في هيئة الأمم
ضاعت حقوقكم فالقوم في صمم
لا ينهض الحق إلا حين تسمعه
صوت الرصاص يدوي لا صدى الكلم
شريعة الغاب ما انفكت مسيطرة
فالحق للذئب ليس الحق للغنم
لا تسألوا العدل إلا من مدافعكم
وبوركت السن النيران من حكم
خلوا الشكاة لمن عن حقهم وهنوا
فأصبحوا مضغة بين الوري لضم
شدوا الزناد على البارود وانطلقوا
صواعقا ممطرات حارق الحمم
جرح الكرامة لا يشفيه غير دم
فأغرقوا الكون أن تدع العلي بدم
لا تخدعنكم دعوى السلام فما
دعوى السلام سوى ستر لمنهزم
الموت أشرف في ساح الوغى لكم
- لو تعلمون - وعيش الذل كالعدم
ما تنظرون وذي أوطانكم سلبت
وأصبحت مرتعا للغاصب الأثم
وأخوة جردوا من كل ما ملكوا
وشردوا في سهول البيد والأكم
فصار قوتهم جود الشعوب لهم
ودورهم بالي الأكواخ والخيم

* شاعر من الكويت.

أتصبرون على ذلٍّ ومسكنة؟
يا للآباء قضى في العرب والشَّمم!!
أجدادكم في ثرى أجدائهم جزعوا
أن تغمضوا دون حق ديس مهتضم
كانوا أباةً عتاةً الدهر ترهبهم
فأين أخلاقكم من تلكم الشَّيم!!
أنتم لهوتتم بأصنام فما جلبت
لكم سوى الذل والخسران والندم!!

أفدي أباةً كآساد الشرى طلعوا
على الرزايا طلوع الشهب في الظلم
أحيوا بأنفسنا ما مات من أمل
وفي القلوب شفوا ما حز من ألم
باعوا لأوطانهم أرواحهم ومضوا
ثقلهم للمعالي أعظم الهمم
بهم فلسطين دمع الذل قد مسح
عن وجنتيها وسلت نضل منتقم
سل الدجى كيف ولى من قذائفهم
فقام صبح على أنقاض منهدم
هم أحالوا حياة المعتدي قلقت
إلى جحيم عذاب جد مضطرم
إذا توقّف جاء الموت يطلبه
في طليقة، وإذا ما سار في لغم
وأن ينم لم يجد في نومه دعة
وكيف يرتاح والأحرار لم تنم
أولاء لم يسألوا إذ ثار ثائرهم
ما مجلس الأمن أو ما هيئة الأمم

من تاريخ البيان *

مقالات

الفن التشكيلي المعاصر والشعر الحديث

بقلم: عبد الله زكريا الأنصاري *

كما أن الرسم فن من الفنون، كذلك الشعر، فهو فن من الفنون الجميلة، فالرسم يعبر عن الأفكار والآراء بالصور والألوان، والشعر يعبر عن أفكار الشاعر وآرائه بالكلمات. وليست الصور، أي صور، والألوان، أية ألوان تعبر تعبيراً واضحاً صادقاً عن الفكرة والرأي، إذا لم ينظم هذه الألوان والصور قاعدة واضحة وإحساس قوي، كذلك الشعر إن لم تكن الكلمات التي يعبر فيها عن الأفكار والآراء كلمات صادرة عن شعور حي، تنظمها قاعدة ثابتة، لم يكن شعراً بالمعنى المفهوم للشعر.

الرسام الذي يأتي بالأصباغ كيفما اتفق، وعلى غير هدي، وبدون قاعدة لم يكن رساماً أو فناناً بالمعنى المفهوم للرسم، والشاعر الذي يأتي بالكلمات كيفما اتفق وعلى غير هدي وبدون قاعدة أو نظام، ليس شاعراً، وهكذا بقية الفنون، إذا أن لكل فن قاعدة ونظاماً، وأي فن لم يلتزم بنظام، ولا بقاعدة ليس فناً، ولا يمكنه أن يؤدي أي دور في الحياة، ولا يمكنه أن يقدم أية خدمة للمجتمع.

الفنون التشكيلية قديمة، وكذلك الشعر، فهو قديم أيضاً، وكلاهما من وسائل التعبير التي استطاع الإنسان أن يعبر بهما عن مختلف شؤونه وشجونه، ففي الفن عبر الإنسان عن بيئته التي يعيش فيها، وعن المحيط الذي يحيط

* كاتب من الكويت.

أين الذي الهرمان من بنيانه
ما قومه ما يومه ما الصرع
تختلف الآثار عن أصحابها

حيناً ويدركها الفناء فتتبع
وفي الشعر أيضاً عبر الإنسان
عن مختلف مشاعره وأحاسيسه،
عبر فيه عن شجونه وعن فرحه
وعن ترحه، والحياة كلها ترح
وفرح وشجون. فحين يفيض شعور
الإنسان المرهف الحس، يروح
يخفف عن شعوره بالفناء أو البكاء،
والشعر غناء وبكاء، يعبر عن شعوره
بالفناء، إن كان فرحاً ويعبر عن
شعوره، بالبكاء إن كان حزناً، ولعل
الكثير من هذا الشعر امتدت إليه يد
الفناء والنسيان، ولا شك أن الشعر
أقل حظاً من التماثيل والرسم
بالخلود والبقاء، ذلك لأن الوسائل
التي كان الإنسان يستعملها للرسوم
والتماثيل أقوى وأبقى من الوسائل
التي كان يستعملها للشعر، إن كانت
هناك وسائل يستعملها للتسجيل
ما تفيض به خواطره من أشعار
وقصائد.

إذاً فالرسم والشعر من الفنون
الجميلة الرائعة التي يستطيع
الإنسان أن يعبر بهما عن مختلف

به، ورسم مختلف الصور عن الطيور
والحيوان، والغابات والأشجار
والبحار، والصحاري إلى غير ذلك
مما يشاهده، ويتأثر به، إن فرحاً
وإن ترحاً، عبر عن هذه الأشياء
بالتماثيل التي نحتها وبالصور التي
رسمها، وعلى مختلف العصور
والأجيال، ولعل الكثير الكثير من
هذه التماثيل التي كان الإنسان
ينحتها من الصخور ومن الجبال،
واللوحات التي كان يصورها على
مختلف أنواع الجلود والأخشاب
والصخور وغير ذلك، لعل الكثير
الكثير من هذه الأشياء لم تصل
إلينا في هذا العصر، وعفا عليها
الزمن، وابتلعها الفناء، وجرجر
عليها النسيان ذيلوله، وأودى بها إلى
عالم الفناء الأبدي، عالم الأسرار.
ونحن وإن كنا اليوم في القرن
العشرين، أو آخر القرن العشرين،
ونشاهد من الآثار ما يعجز الفكر
عن كنهها لعظمتها وروعها، تماثيل
وأهرامات ورسوم، وألوان، ربما بعد
مر الأيام وكر العصور تصبح تلك
التماثيل والأهرامات وهذه الرسوم
والألوان عدماً وفناء، ورحم الله أبا
الطيب المتنبى حينما قال صدقاً
وعن فكر نير وعقل عظيم:

مشاعره وأحاسيسه، كما أنه بواسطتها يستطيع أن يخدم مجتمعه الذي يعيش فيه، وأمته التي ينتمي إليها، وأن يقدم لأمته ولمجتمعه أجل الخدمات وأعظمها. ونحن حينما نتناول اليوم في مقالنا هذا الفن التشكيلي الحديث، فإنما نتناوله من هذه الزاوية لأننا لا نريد لهذا الفن أن يضعف دوره في خدمة الأمة والمجتمع بل نريد له أن يكون في طليعة الفنون التي تقدم أجل الخدمات وأروعها لأمتنا ولمجتمعنا. والملاحظ أننا نرى في العصر الحديث تطوراً بالغاً أدخل على هذا الفن الجميل، حتى كاد أن يفقده طابعه الأصيل ذلك الطابع الذي يتسم بالوضوح وبالبساطة في التعبير والتمييز، حتى أصبحنا نرى بعض الرسوم وكأنها بقع من الأصباغ الملطخة هنا وهناك بدون تناسق وبدون انسجام، فنراها ونمر عليها بدون أن ندرك لها معنى، أو فهم لها غاية، فهي عبارة عن ألوان وخطوط متداخلة بعضها في بعض لا يفهمها ولا يدرك الغاية منها إلا الذي رسمها، فكأن راسمها رسمها لنفسه خاصة، وليس لغيره

من الناس. إذاً ما دام الأمر كذلك، فلماذا يعرض هؤلاء الرسامون رسومهم الغامضة هذه على الناس، مادامت هذه الرسوم مبهمة، ولا يفهمها إلا راسموها، وما دامت لا تؤدي ذلك الدور الذي كانت تؤديه في خدمة الأمة والمجتمع؟ فهل يا ترى هناك علاقة بين هذا الفن التشكيلي المعاصر، وبين الشعر الحديث؟

لقد سبق أن تكلمنا عن الشعر الحديث أو الشعر الذي يكتب في الوقت الحاضر، ويطلق عليه اسم «الشعر الحديث» وقد أوضحنا المفهوم المقصود من الشعر الحديث وهو الشعر الذي يأتي بالجديد في الصور والأخيلة والمعاني، أما الشعر الذي لا يتقيد بقاعدة أو نظام، فلا نسميه شعراً، بل أن أي فن من الفنون لا يتقيد بأية قاعدة، أو أي نظام ليس فناً على كل حال.

إذاً فهل هناك علاقة بين الشعر الحديث وبين الفن التشكيلي المعاصر؟ وهل أحدهما متأثر بالآخر؟ لا شك أن هناك علاقة بينهما، فبما أن هذين الفنين متلازمان، أو ملازمان الإنسان منذ

وتلك القطع المبهمة، ونحن أحوج ما نكون اليوم إلى الوضوح. فإذا كانت مصاعب العيش تزداد، ومشاكل الحياة تتعقد، فما أحوج الإنسان إلى حل هذه المشاكل، والتغلب على تلك المصاعب.

إن على الفنانين والشعراء أن يعملوا على توعية الجماهير، وخدمة المجتمع، ورفع مستواه، ولا يكون ذلك إلا بالصراحة والوضوح، أما محاولة الغموض والتعمية فلن تؤدي إلى توعية الجماهير، ذلك أن الجماهير تريد وضوح الرؤية لا تعميته، وضوح الرؤية لا يكون بهذه التعميات والتعقيدات في القصائد والرسوم.

والفنانون والشعراء تقع عليهم واجبات كبيرة نحو مجتمعهم لأنهم في فنهم وشعرهم يستطيعون التأثير على مجتمعهم ومن ثم توعيته ودفعه إلى التقدم.

لقد وصل الأمر بالفن التشكيلي الحديث، إلى ابتداع الكثير من الأسماء التي أطلقها عن بعض أنواع هذا الفن الذي أدى خدمات جليلة إلى الحضارة وإلى التاريخ، حتى وصل إلى هذا المستوى من

نشأته، وربما أنهما وسيلتان من وسائل التعبير التي كان الإنسان يستخدمها للتعبير عن مشاعره وعن أحاسيسه، فلا شك أن هناك علاقة وثيقة بينهما، ولا شك أن أحدهما متأثر بالآخر، لكن ترى كيف وصل بهما الأمر إلى هذا المستوى من الغموض والإبهام؟ فإن كثيراً من الرسوم الحديثة أو القطع الشعرية الحديثة يكتنفها الغموض والإبهام، وليست واضحة ولا هي مفهومة، فالرسوم تستعمل الكثير من الأصباغ الصارخة وبصورة غير منسقة ولا منتظمة كما نراها، كذلك بعض القطع الشعرية الحديثة، تستعمل كلمات وتعبيرات لو صورناها تصويراً لجاءت صورة مطابقة للوحة من لوحات الفن التشكيلي المعاصر.

ولعل مشاكل الحياة، وتعقيداتها في الوقت الحاضر هي التي أثرت على هؤلاء الفنانين فأخذوا يعبرون بهذه اللوحات وهذه القطع الشعرية عن التعقيدات والأزمات النفسية التي سببتها لهم هذه التعقيدات، لكنهم لن يخدموا مجتمعهم على كل حال بهذه اللوحات الغامضة،

تخبط الريش بالأصباغ وتمسحها على اللوحات كيفما اتفق، حتى جاءت هذه اللوحات «سريالية» أو «تجريدية» أو غير ذلك من الأسماء لكنها على كل حال ليست لوحات «أكاديمية» أو «كلاسيكية».

يقول الفنان المشهور «بيكاسو» (الالتزام لا يأتي من الخارج، وإنما ينبع من دخيلة الفنان، ويصادف ضرورة اجتماعية تدعوه لأن يلتزم فيصبح معبراً عن عصره ورائداً للأفكار الطليعية في هذا العصر). فإذا كان هذا الفنان العظيم ملتزماً في فنه، معبراً عن عصره، للأفكار الطليعية فكيف يكون هذا التعبير، وهل يخدم هذا التعبير المجتمع الذي يعيش فيه، إن كان بعيداً عن فهمه وأرفع من مستواه؟ وهل يتفهم المجتمع - سواد الناس - هذه التعبيرات التي يلتزم بها هؤلاء الفنانون الكبار الذين يبغون منها رفع مستوى الفكر والفن في عصرهم؟

إن «بيكاسو» وأمثاله من الفنانين الكبار، يعبرون بلا شك أصدق تعبير، عن مشاعرهم وأحاسيسهم، ويرسمون هذه الأحاسيس والمشاعر

الإبهام والغموض، فمن «كلاسيكي» إلى «أكاديمي» إلى «تجريدي» إلى «تشخيصي» إلى «تكعيبي» إلى «سريالي» إلى آخر هذه الأسماء التي يطلقونها على أنواع هذه الرسوم، فالكلاسيكي والأكاديمي تعني البساطة والوضوح في الرسم، وكلتاهما كلمتان «لاتينيتان».

أما التجريدي والتشخيصي والتكعيبي والسريالي، فأسماء أطلقت على أنواع الرسوم بغموضها وإبهامها، وقد قال أحد الفنانين أن التجريد معناه التعبير عن الأشياء الروحية المحضة وغير المحسوسة، فهل يا ترى يحق لنا أن نقول أن الفن التشكيلي المعاصر هو صوفي المذهب يتلمس الأشياء غير المحسوسة، ويبحث عن الأشياء الروحية في عصر طغت عليه الماديات طغياناً وكادت أن تنهك الروحانيات أنهاكا؟

وهل تلك اللوحات التي رسمها القروء، تعبر عن شيء من الروحانيات والأشياء غير المحسوسة؟ لقد وصل الأمر ببعض الفنانين أن أتوا بريش وبأصباغ وبلوحات أمام القروء، وجعلوها

على لوحات فنية رائعة، لكن هذه اللوحات لا نحسبها تحرك المجتمع، وترتفع بمستواه الفكري؟

إذا فعندما يقول «بيكاسو» إن التصوير لم ينشأ لتزيين الجدران في البيوت فنحن معه بلا شك، لكنه عندما يقول إنه في تصويره يخدم المجتمع ويحارب كما يحارب أي زعيم ثوري، نقول كيف ذلك، إذا كان هذا التصوير فوق فهم المجتمع، وأعلى من إدراكه الفكري؟ والمجتمع ليس كله عابرة، لا شك أن هناك عابرة فنانين يقدمون لوحاتهم بعقريّة فذة نادرة، ويشعور مليء بالصور الحية، لكن هذه اللوحات واضحة جلية، لهم وحدهم، وقد تكون واضحة لفئة قليلة من الفنانين والناس، لكنها على كل حال ليست واضحة للجمهور.

إن الواقعية أكثر تأثيراً وأشد فاعلية، لتحريك المجتمع من «التجريدية» أو «السريالية» التي لا تعبر إلا عن العقل الباطن بدون ترابط أو تماسك أو نظام.

إن أولئك الذين لا يعبرون عن لوحاتهم بوضوح، تماماً كأولئك الذين يكتبون أشعارهم بكلمات وتعابير مبهمّة، يحيطها الغموض، وتستعصي على فهم الكثيرين، وكلهم لا يستطيعون أن يؤثروا على المجتمع، وأن يقدموا له ما يحتاجه من رؤية واضحة، يقدر على ضوئها أن يهتدي إلى السبيل الذي عليه أن يسلكه.

إن الفن التشكيلي المعاصر، والشعر الحديث، يسيران جنباً إلى جنب وعلى خط واحد، وبالرغم من وجود رسامين لهم أصالة في هذا الرسم المعاصر، وشعراء لهم أصالة في هذا الشعر الحديث، إلا أن هذا اللون من الشعر المبهم، وهذا اللون من الرسم المعقد، فتحاً أبواباً كثيرة مدعي هذا اللون من الفن، فتحاً أبواباً لبعض الناس الذين أقحموا أنفسهم على الشعر إقحاماً، وبعض الناس الذين فرضوا أنفسهم على الفن التشكيلي الحديث، وأصبحوا بين ليلة وأخرى شعراء وفنانين، وبلغوا المجد من أقصر طريق وأسهله.

إن هذا اللون من الفن إن شعراً، وإن رسماً، يأتي في فترة من الزمن، ليمثل

دوراً مضطرباً من أدوار هذه الحياة، وسينتهي حتماً بإنهاء هذه الفترة من القلق والاضطراب، ونحن نرجو لفنانينا أن يلتزموا في فنهم خدمة المجتمع وتلبية نداء واجب الأمة التي تحيطها الأخطار من كل جانب، وهم أقدر من غيرهم على فك العقد وحل الرموز.

إن التقليد لا يجدي نفعاً، وأكثر ما نراه من شعر حديث ومن رسم تشكيلي معاصر تقليداً ومحاكاة، ليس فيه إبداع ولا تجديد، إن مخاطبتنا العقل الواعي، أجدى وأنفع من مخاطبتنا العقل الباطن ولا سيما في هذا العصر المضطرب في خضم من الدسائس والمؤامرات.



● العدد الأربعون - يوليو - ١٩٦٩م.